POÉTICA ORAL DO SAMBA DE RODA DAS MARGENS DO VELHO CHICO

POÉTICA ORAL DO SAMBA DE RODA DAS MARGENS DO VELHO CHICO

Nerivaldo Alves Araújo

SALVADOR • EDUFBA • 2016

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

PROJETO GRÁFICO Gabriela Nascimento

REVISÃO Paulo Bruno Ferreira da Silva

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Ficha catalográfica elaborada por: Fábio Andrade Gomes - CRB-5/1513

Araújo, Nerivaldo Alves
A663p Poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico / Nerivaldo Alves Araújo ; Alvanita Almeida Santos, prefácio. – Salvador : EDUFBA, 2016.
242 p. : il. ; 17x24 cm.

ISBN 978-85-232-1558-3

1. Poética. 2. Samba de roda. 3. São Francisco, Rio. I. Santos, Alvanita Almeida, pref. II. Título: Poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico.

CDU: 82.01:793.31

Editora filiada à:

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel/fax. (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Aos meus pais, pelo apoio e incentivo de sempre, e às minhas avós, Nice e Nicinha, em memória, pelo aconchego dos seus colos, nos quais, quando criança, deleitava-me com suas cantigas e histórias, meu primeiro contato com a poesia, com a literatura popular.

Através da poesia oral (e da literatura popular em geral), intimamente ligada à vida social, podemos apreender os desejos e o pensamento da comunidade. Ao contrário do que acontece na literatura institucionalizada, os textos poéticos orais só se realizam desde que enquadradas nas práticas quotidianas dos seus intérpretes, seja nas ocupações laborais ou religiosas (como romarias e festas de índole religiosa), seja nos momentos de lazer.

(Carlos Nogueira, 1999)

Sumário

Prefácio

Se, na epígrafe, o trecho que Nerivaldo apresenta de Carlos Nogueira já nos dá o tom da importância de pensar as poéticas orais, por esse lugar de vivência do cotidiano, para a poesia oral, também aparece nas canções estudadas a experiência desse lugar do dia a dia. Sambadeiras e sambadores levam para suas *performances* os sentidos diários que lhe são caros e que se configuram como suas formas de ver o mundo.

A proposta explicitada logo de início é de uma viagem pelas águas poéticas do Velho Chico, inspiradora da poesia que se foi construindo à sua margem, das narrativas orais em prosa e verso às canções para o compasso do samba ribeirinho. Então, navegar é preciso! E, valendo-se das redes tecidas pelas mulheres, pescar os sentidos das identidades engendradas nessas margens, de múltiplas facetas. Eleito no foco da análise, conhecemos o grupo de samba de roda "É na pisada ê", que existe desde o início do século XX, mantendo-se até hoje, atravessando gerações.

E as gerações harmonizam-se na *performance* do samba ribeirinho. Como diz Nerivaldo, mulheres, homens, jovens, crianças, todos vão se envolvendo nessa tecedura da margem – do rio e da vida social. São pessoas que raramente veem sua criatividade em reconhecimento. E, no estudo apresentado, saem desse lugar para ganhar vida na visibilidade de suas cantigas, danças e o gingado próprio de sua arte posta em prática. Nas relações de força em constante tensão, as poéticas ribeirinhas saem das margens para se tornarem força cultural, espaços de poder.

Nessas práticas, podemos ainda, conforme nos convida o texto, enxergar lugares de resistência e de luta contra as formas opressoras de tornar subalternos os discursos das classes econômicas menos favorecidas e de relegar a segundo plano elementos de outras identidades, como as de negros e de mulheres. A noção de acolhimento que o autor nos traz, a partir de Munanga, com a ideia dos quilombos como lugar em que são acolhidos todos os oprimidos da sociedade,

também acentua um caráter afetivo e solidário bem próprio das culturas e práticas populares, inclusivas por excelência.

É também lugar de luta para preservar a memória coletiva, fruto de um processo de mestiçagem nada pacífico. Foi mesmo violento, até na maneira como se tentou apagar os vestígios das culturas minoritárias (negra e indígena), a partir da afirmação de sua inexistência (sempre pela negação, como nos dizem os autores que discutem os processos de colonização, sobre o discurso do colonizador acerca do colonizado – não é, não tem...); por mais que seja evidente sua presença. Além disso, os discursos que tentam diminuir o seu valor, desvalorizando as produções advindas desses grupos, ecoam nos projetos de construção e/ou consolidação de uma identidade nacional que primam por tentar apagar a diversidade.

Nesse sentido, a contribuição que o trabalho empreendido por Nerivaldo traz diz respeito à visibilização de tais práticas, tornando-as conhecidas à luz de uma sensibilidade que abandona o lugar de observador de um espetáculo, como muitas vezes acontece em propostas que trazem uma falsa ideia de valorização, uma vez que, em geral, reforçam apenas os estereótipos e revelam pouco da riqueza simbólica dessas produções. Nesse trabalho, o autor recupera as histórias esquecidas dos povos que fizeram parte da constituição da região do São Francisco, negros e índios, em especial, embora não descarte a inegável herança do colonizador, através da análise das canções em *performance* do samba de roda ribeirinho.

Na perspectiva de uma poética própria da oralidade, o samba de roda é estudado, então, como uma prática peculiar da região do São Francisco que evidencia os valores e crenças da cultura ribeirinha. Mesmo que dialogando com práticas ibéricas das canções, o samba de roda sofreu e talvez ainda sofra com o preconceito de ter sua marca de matriz negroafricana acentuada. A força do ritmo dos instrumentos e das mãos (instrumentos também) sobreleva-se no conjunto do grupo. O corpo marcado pela vida e pelas poéticas da região surge como principal ator nas *performances*.

Ressalta-se aqui ainda o respeito demonstrado pelo pesquisador para com as comunidades ribeirinhas, procurando torná-las coparticipantes do estudo e posicionando-se a partir de uma escuta que buscou reverenciar os atores de fato importantes nas atuações nos espaços de apresentação, para compreender o lugar social do grupo que estudava – "É na pisada ê". Assim também não deixa

de fundamentar suas reflexões conforme os estudos que já se anteciparam em questões como afrodescendência, hibridismo, poética oral, tradição oral, valendo-se do lastro teórico que dialogue como os sujeitos envolvidos.

Na leitura do texto, continuamos a navegar em viagem junto com Nerivaldo, conhecendo algo da região de Xique-Xique, a qual, nos diz, "carrega em si uma excentricidade natural". Quer-nos fazer ver assim como são encantados os espaços e o povo desse lugar, singular em sua diversidade. O autor extrai do conceito de "escrevivência", de Conceição Evaristo, o lugar que ocupa ao longo de seu estudo, no qual se propôs a escrever/viver a comunidade, através da poética do samba de roda. Em um "escrever junto", um processo de escrever vivendo, segue pelas margens do rio e pelas margens da história do samba no Brasil.

Fruto de um trabalho acadêmico, o autor oferece um caminho mais ameno para o leitor já na proposição dos títulos: "'Escrevivendo' uma região e um samba de roda" – situa o leitor na região em que está a comunidade e na história do samba, para uma conexão com o samba ribeirinho; "O samba das margens como documento de memória e lugar de representação das identidades" – em que caracteriza o samba de roda em sua diversidade cultural, formado pelos povos que se encontraram nessa formação; "A poética do corpo no samba de roda das margens do Velho Chico" – a apresentação dos corpos que performatizam o samba de roda ribeirinho, corpos que falam para além das letras das canções e para além do ritmo dos instrumentos; "O retrato de uma comunidade pespontado nas cantigas do samba de roda" – é o "retrato" do samba de roda próprio da comunidade das margens do São Francisco, que, com o grupo "É na pisada ê", vai se mantendo entre variações e permanências para não perder sua identidade, atentando mesmo para a presença feminina em suas práticas; "O aspecto formal das cantigas de samba do grupo 'É na pisada ê'" – propõe uma caracterização que, fundada na simplicidade, traz uma riqueza de símbolos e de ritmos, ao mesmo tempo, preservando uma tradição e acrescentando elementos inovadores; "Tecendo redes poéticas, 'linhavando' identidades ribeirinhas: considerações provisórias" – capítulo de confluência das reflexões, retomando considerações sobre os elementos que compõem a poética oral do grupo de samba de roda, cuja *performance* reflete uma identidade local que se fez de várias identidades, mas que tiveram nas águas do rio, na cadência dessas águas, seu lugar de convergência.

A perspectiva que foi considerada no estudo do trabalho é um elemento fundamental para sua relevância, pois encontra no sentido da resistência – da resistência em prol da preservação de sua identidade – o aspecto norteador da análise da poética do samba de roda ribeirinho, configurado no grupo "É na pisada ê". Na composição poética, com seus traços peculiares, jeito harmonioso de manter-se na diferença, preservando os valores de uma tradição, vemos a beleza e a riqueza de uma comunidade se fazendo ver.

Sambadeiras e sambadores, como vemos na exposição, são corpos que fazem ecoar suas vozes nas cantigas, nas "pisadinhas", nos instrumentos que acompanham a *performance*. Mulheres e homens imbuídos de um senso de pertencimento, de vontade de continuidade de suas verdades, tornam-se presença forte nas palavras de Nerivaldo. À revelia de todas as outras vontades que tentam se impor para empurrar ao fundo os traços de identidade dos grupos à margem, são corpos que se mantêm lutando contra a correnteza e, por vezes até se deixando levar por ela, para não afundar nos pântanos da massificação.

O convite que fica para os leitores – e também um aviso – é para não se afastar muito das margens do Velho Chico, em suas canções, história, poesia, cantos e encantos. Convite, porque se propõe que muito se tem para aprender e viver com a cultura que fervilha nessas margens, como já se disse, formada no hibridismo que vem das interseções, dos encontros, dos dissensos e dos consensos, das negociações e das resistências. Aviso, porque não é de vontade somente que se volta às águas, elas são "embamburradas" e são "encantadas", puxa como redemoinho que não deixa voltar à tona, enreda e não há como desapegar.

O "linhavo" da canção, apenas cose sem prender muito, para deixar livre, sem arrematar. Longe de querer fechar, propõe chegar, dar uma espiada, embrenhar-se, mergulhar com cuidado, pelas margens, sempre aportando nas beiras do rio. Se atender ao chamado do rio, pode se jogar, mas com carinho e afeto, no "passinho", no "miudinho". A pisada tem que ser com respeito.

Alvanita Almeida Santos
Novembro/2016

Primeiras remadas do percurso

Para dar início a esta viagem poética por entre as águas da cultura popular das margens do Velho Chico, nada mais oportuno do que se apresentar, logo nos primeiros momentos de escrita, uma das cantigas do samba de roda que integra a poética oral ribeirinha na região de Xique-Xique:

> No Rio São Francisco
> Tem duas coisinhas belas
> Cabeça de curimatá
> Beijinho de moça donzela

Não! No Rio São Francisco, não tem somente duas coisinhas belas, como retrata essa cantiga do grupo de samba de roda, o qual se constitui em objeto deste estudo. Para além da "cabeça de curimatá" e do "beijinho de moça donzela", tem toda uma riqueza cultural, dentre a qual destaca-se uma poética oral que retrata, nos seus versos, um conjunto plural de gostos, símbolos, representações, fazeres, ideologias, crenças e opiniões.

Assim, ao trilhar esse percurso, remando pelas águas do Velho Chico, a cultura popular ribeirinha da região de Xique-Xique envolve, fascina e, por meio das suas mais diversas manifestações, permite que se adentre nas águas de suas narrativas, suas poesias, suas danças. Navegar por essa cultura das margens do Velho Chico proporciona ao navegante o conhecimento dos encantos da poética oral ribeirinha, cujo samba de roda, considerado uma das suas manifestações mais expressivas, permite compreender a construção das identidades dos povos desse lugar.

Para que se possa compreender e conhecer a tecedura dessas identidades, faz-se necessário, previamente, considerar que esse é um processo, o qual se assemelha à própria trama das redes de pesca dos pescadores. Para tanto, vale apreciar mais uma das cantigas ribeirinhas:

Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

Assim como as redes de pesca, cujas tramas de suas malhas são construídas fio a fio, especialmente pelas mulheres tecedeiras, enquanto cantam as suas cantigas e em meio a uma roda de samba e outra, as identidades dos povos da região também se consolidam sob a forma de alinhavo,[1] dentro de uma trama que envolve uma série de elementos e influências, a qual será discutida nesta obra.

A tecedura das redes leva em consideração diversas circunstâncias, tais como o tipo de peixes a que se destinam fisgar, o modo e a época da pesca, a força das águas, dentre outras. No tecer das identidades, há influência de diversos fatores e objetivos que acabam agindo num processo perene de construção.

Aqui, retrata-se, em especial, o samba de roda do grupo "É na pisada ê", o qual se constitui como objeto deste estudo, sendo utilizado como referência e exemplos, pois as suas cantigas ajudam a compor o cenário da poética oral ribeirinha. Assim sendo, faz-se necessário entender, nesse contexto, a poética oral como toda produção literária manifestada oralmente, utilizando-se de versos, rimas, métricas e outros elementos da poesia, realizada, como afirma Zumthor (1993), em presença, com a força do corpo e de todos os procedimentos básicos e vitais que o governam, isto é, com as suas práticas performáticas. A obra poética é, ainda de acordo com Zumthor (2005, p. 144), "o fruto da conjunção de um dado textual e de uma ação sociocorporal, um e outro formalizados de acordo com uma estética".

Nesse sentido, o samba de roda desses povos ribeirinhos, por meio da arte de criar poesia ou compor os versos de suas cantigas, em alguns aspectos como a estrutura e a forma, pode ser visto como parte integrante da poética oral das margens do Velho Chico, sendo que tais elementos poéticos, de certa forma, acabam aproximando-o do rol das práticas literárias de cunho oral.

1 Alinhavo é uma espécie de cosimento provisório. Alinhavar, de acordo com o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, significa uma forma de costurar com pontos largos, de modo temporário, como se traçando os lineamentos gerais, um certo tipo de esboço, de preparo (WEISZFLOG, 2009). No texto, tal verbo sofre uma alteração para "linhavar", devido ao modo em que aparece pronunciado nas cantigas (linhava), originando, ainda, outra forma verbal encontrada aqui: "linhavando".

De acordo com depoimentos dos próprios integrantes, como a sra. Anita, de 78 anos, uma das suas líderes, o grupo existe desde o início do século XX. A comunidade de sambadeiras e sambadores[2] está localizada no antigo bairro de Paramelos, nas margens do Rio São Francisco, na cidade de Xique-Xique, estado da Bahia. Adiante, será apresentado um estudo mais aprofundado sobre a história, as características e demais informações a respeito do grupo.

Torna-se necessário ressaltar, de início, que a palavra "margem" assume neste texto, não somente o sentido de beira do rio, mas também, de um lugar de desmerecimento, de discriminação sociocultural, estabelecido a partir de um centro canônico. Isso ocorre devido ao fato de se realizar, nas margens do rio, o estudo de uma poética oral ribeirinha, muitas vezes marginalizada, desmerecida por uma elite cultural que se ampara em valores eurocêntricos, patriarcais, grafocêntricos e, na maioria das vezes, cristãos.

Faz-se, portanto, uma relação com o fato de trazer, para o centro das discussões, uma poesia que se localiza geograficamente nas margens do Rio São Francisco, em comunidades ribeirinhas, e também por ser um produto cultural de comunidades de situação econômica desfavorável, com uma cultura que foge aos padrões conceituais e estéticos da dos dominantes.

Nesse sentido, a palavra "margem" surge, muitas vezes, como lugar a que estão destinadas as manifestações da cultura popular, cujas práticas, valores e características são de caráter específico, diferenciando-se da cultura hegemônica e eurocêntrica, considerada como verdadeiramente tradicional por uma elite conservadora. Tais práticas fazem parte, conforme Ferreira (2010), de uma espécie de cultura das bordas, as quais sofrem um processo de exclusão do centro, ficando em uma faixa de transição entre as culturas tradicionais – como as manifestações folclóricas – e a cultura dos que detêm maior atualização, prestígio e poder. Por isso, procura-se acrescentar a qualificação "oral" ou "popular" à palavra "tradição", quando se pretende fazer referência à poética ribeirinha, para que não se confunda com tradição hegemônica.

---

2 Aqueles moradores das margens do Velho Chico, mulheres, homens, jovens e crianças, integrantes dos grupos de samba de roda que participam cantando, sambando, tocando instrumentos ou compondo as letras e melodias, aparecem neste texto, na maioria das vezes, assim denominados por gênero feminino e masculino. Por motivos estruturais, em alguns momentos, utiliza-se apenas a palavra "sambador", de forma generalizada.

A expressão “poesia/poética das margens do Velho Chico” aparece também por ser tal manifestação poética, constituída de marcas culturais dos povos marginalizados e subalternizados como os negros e os índios, ainda por se distanciar dos moldes da poesia clássica, escrita.

Torna-se pertinente destacar também, a fim de não gerar expectativas não contempladas pelos objetivos aqui trazidos, que não se teve a pretensão de se estender a um estudo aprofundado do samba sinônimo de gênero musical, composto de letra, melodia, ritmos, notas, acordes, harmonia e demais aspectos relacionados a esse âmbito. Desse viés, serão trazidas apenas algumas informações menos específicas ou técnicas que sejam necessárias ao entendimento das discussões sobre o tema em foco e de domínio do pesquisador. Por parte deste, seria necessária uma formação específica na área de música ou, pelo menos, um conhecimento bem mais aprofundado do assunto, para que tais questões fossem discutidas.

Também não se pretende fazer um estudo antropológico ou sociológico do grupo de samba, mas apenas utilizar-se de algumas informações e conceitos dessas áreas para fomentar as percepções e análises trazidas. Conforme já foi dito, o samba será prioritariamente tomado como objeto deste estudo, enquanto um gênero da poética oral ribeirinha, com suas cantigas e práticas performáticas como a dança, o gingado e demais representações. A tecedura das identidades do grupo será apresentada, essencialmente, a partir desse campo de abordagem.

Nota-se que a cultura desses povos ribeirinhos vem se destacando e se mantém cada vez mais forte em suas comunidades, embora se saiba que culturas como essas têm sofrido, no decorrer dos tempos, um processo de subalternização por uma corrente eurocêntrica, implantada desde a colonização europeia. Essa corrente ideológica, na maioria das vezes, desqualifica as demais formas que fogem aos padrões da cultura hegemônica, pois, como se tem conhecimento, segundo Ortiz (2003), há uma tendência à inserção da manifestação popular em um espaço de subordinação que, arbitrariamente, é imposto a partir do alto.

Não há, entre a cultura popular e a cultura hegemônica, uma relação de alienação, como até pode parecer, mas uma relação de forças, em que o grupo cultural, detentor do poder econômico, determina, classifica e exclui. Tal circunstância vem contribuindo para que esses povos de culturas marginalizadas passem a adotar práticas capazes de promover a sua sobrevivência diante de situação desfavorável, as quais podem ser consideradas como práticas de aquilombamento.

A expressão “aquilombamento” provém de “aquilombar”, que, segundo os dicionários, dentre eles o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (WEISZFLOG, 2009), significa “reunir-se em quilombo”, “dar aspecto de quilombo”. Dessa forma, o aquilombamento passa a ser visto como uma prática de resistência, de luta, uma forma de reunião para resistir, lutar contra as situações desfavoráveis e subalternizantes, às quais os negros e suas práticas são expostos na sociedade, ainda nos dias de hoje.

De acordo com Munanga (1996), quilombo se constitui em campos de iniciação à resistência, considerados como espaços de acolhimento a todos os oprimidos da sociedade, constituindo-se num modelo prévio de democracia plurirracial que o Brasil ainda permanece em busca. Para tanto, são válidas as considerações de Munanga (1996, p. 58, 63) sobre o conceito de quilombo:

> O quilombo é, seguramente, uma palavra originária dos povos de língua bantu (kilombo, aportuguesado: quilombo). Sua presença e seu significado no Brasil têm a ver com alguns ramos desses povos bantu, cujos membros foram trazidos e escravizados nesta terra [...] tem a conotação de uma associação de homens, aberta a todos sem distinção de filiação a qualquer linhagem, na qual os membros eram submetidos a dramáticos rituais de iniciação que os retiravam do âmbito protetor de suas linhagens e os integravam como co-guerreiros num regimento de super-homens invulneráveis às armas de inimigos. O quilombo amadurecido é uma instituição transcultural que recebeu contribuições de diversas culturas: lunda, imbangala, mbundu, kongo, wovimbundo etc. [...] São campos de iniciação à resistência, campos esses abertos a todos os oprimidos da sociedade (negros, índios e brancos), prefigurando um modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda está a buscar.

Assim sendo, aquilombar-se consubstancia-se em toda forma de resistir à opressão das minorias, não somente como espaço físico de resistência, mas quaisquer outras, como música, dança, literatura e outras manifestações artístico-culturais. É por isso que se pode considerar o samba de roda como uma forma de aquilombamento, porque, neste espaço de memória, mantêm-se vivas as tradições de uma comunidade, resistindo, durante a sua história, a toda forma de subalternização e desmerecimento.

Vale ressaltar que os povos dessa comunidade carregam, em si, marcas da origem africana, não apenas no aspecto fenotípico, mas também nas questões culturais e religiosas. Logo de princípio, já se torna possível deduzir que a sua cultura e a sua religião trazem a marca da pluralidade e da diversidade, uma vez que se constroem a partir de uma mistura entre as principais etnias formadoras da cultura brasileira: indígena,[3] portuguesa e africana.

Essas etnias formadoras, em sua unidade, são também construídas dentro de uma perspectiva plural, como no caso da africana, a qual se consolidou no Brasil, em uma junção de vários povos vindos do continente africano. De modo semelhante, processa-se também com a indígena e a portuguesa, pois, na região, havia a presença de várias tribos de índios com suas práticas culturais, as quais se diferenciavam em alguns aspectos das outras matrizes. Quanto à portuguesa, esta aparece também influenciada por outras culturas, desde o processo de formação da nação lusitana, a partir de povos latinos, fenícios, muçulmanos e outros. E os estudos aqui realizados, com os elementos e considerações apresentadas poderão claramente comprovar essas ideias de pluralidade, de diversidade das identidades e das culturas, tão visíveis dentro da poética oral ribeirinha.

A colonização da região do *locus* da pesquisa, da qual se originou esta obra, ocorreu sob o comando da Casa da Torre, e sofreu – segundo a sua história disponível no *site* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), crônicas, *blogs* e páginas oficiais do governo – influências de uma grande diversidade populacional composta por portugueses, africanos escravizados, brasileiros, filhos de portugueses, mestiços de branco e índio, índios puros, também por holandeses e espanhóis. Tal processo de diversificação cultural continuou ocorrendo na história da região até o dia de hoje, devido à chegada de povos de outras nacionalidades e culturas.

A memória cultural dos povos ribeirinhos tem, nessa confluência étnico-racial, sua força e riqueza, embora a visão etnocêntrica da cultura hegemônica considere isso como impureza e falta de originalidade, motivo utilizado para relegá-la a um patamar inferior.

Segundo Neves (2009), a presença da população negra e de sua cultura em todo o São Francisco é bastante remota e, desde o início da colonização de suas

---

3 Em outros momentos no texto, aparece a palavra "ameríndia" com o mesmo sentido de "indígena", pois ambas se referem aos povos que habitavam as terras brasileiras antes da chegada dos colonizadores portugueses. Assim, ambas as palavras se alternam no texto, mas adotando o mesmo significado.

margens, os negros ocupavam uma posição de subalternidade dentro da estrutura social, mesmo depois da abolição da escravidão oficial, uma vez que continuaram em troca de escassa remuneração, a se empregar na lavoura e em pequenos ofícios urbanos.

Quanto aos indígenas, Neves (2009) destaca que, desde o século XVII, já se processavam os primeiros contatos do homem branco com os índios cariris que habitavam as suas margens. Assim, a cultura ribeirinha do Velho Chico é bastante marcada também pela influência dessas vértices indígenas e africanas, que, por muitos anos, vêm sendo submetidas a um processo de subalternização.

A pluralidade cultural e as marcas da afrodescendência causam ainda mais desprestígio dessas manifestações da tradição popular, diante de uma elite socioeconômica e cultural, de mentes colonizadas e visão afropessimista, reafirmada pelo discurso do "branqueamento".[4] (FANON, 2008) Tal fato é estimulado por parcelas da sociedade, através da mídia e da literatura, que, mesmo diante de políticas governamentais de igualdade e outras ações sociais desse porte, ainda costumam, em muitos casos, atrelar a imagem do negro e da sua cultura a estereótipos negativos, reforçando o preconceito criado no Brasil desde a época da colonização.

Essa situação tem revelado, em inúmeras circunstâncias, a consolidação de uma imagem negativa sobre o negro, o que lhe conduz, muitas vezes, à negação de sua própria identidade negra.[5] Isso, segundo Fanon (2008), resulta da opressão do colonizador sobre o colonizado, do branco sobre o negro, o qual, muitas vezes, chega a vestir a máscara branca para poder existir dentro desse contexto. É o que o próprio autor aponta como um processo de colonização mental, pelo qual todos nós passamos, sendo brancos ou negros, consolidando-se numa forma de escravidão mental do sujeito negro face às pressões sociais.

Dessa maneira, sabe-se que, conforme destacam Serrano e Waldman (2010, p. 12), tal realidade, em muitos casos, se aplica

---

4 Expressão utilizada por Frantz Fanon (2008) quando se refere ao desmerecimento de todos os aspectos referentes ao negro e à sua cultura em relação ao branco. Ver a obra do referido autor: *Pele negra, máscaras brancas.*

5 "Identidade negra", neste estudo, assume a mesma relação semântica com "identidade afrodescendente", sendo que, sobre a expressão "afrodescendente", traz-se, mais adiante, uma explicação acerca da sua significação.

> Aos segmentos da população brasileira de origem africana que, desde os primórdios da colonização, com o concurso da discriminação racial, tiveram as suas práticas ancestrais abafadas, marginalizadas e/ou deturpadas, comprometendo, assim, a sua inserção plena no processo social brasileiro mais amplo.

Ainda segundo Serrano e Waldman (2010), a estereotipia negativa sobre a África e seus povos é chamada de afropessimismo, considerado como estratégia que opera com generalizações, preconceitos e falsas concepções, com o intuito de confirmar a submissão do continente, alegando que este seria incapaz de gerir seu próprio destino. Esse afropessimismo apresenta uma coleção de imagens negativas sobre a África, como fruto de um vetor ideológico de uma Europa que ambicionava dominá-la, arrogando-se o papel de dominante.

Desse modo, mesmo não sendo composta de traços exclusivamente afrodescendentes, a cultura popular ribeirinha xiquexiquense tende a ser marginalizada. Todavia, essa cultura não se deixa abater diante de um contexto desfavorável.

Descrito pelo *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006) como uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva que se encontra presente em todo o estado da Bahia, o samba de roda se estabelece como uma prática cultural, uma forma de resistência que se apoia na diversidade, pois, de acordo com o respectivo *Dossiê* ,

> O samba de roda, desde antigos relatos, traz como suporte determinante tradições culturais transmitidas por africanos escravizados no Estado da Bahia. Essas tradições se mesclaram de maneira singular a traços culturais trazidos pelos Portugueses [...] e à própria língua portuguesa e elementos de suas formas poéticas. Tal mescla, assim como outras mais recentes, não exclui o fato de que o samba de roda foi e é essencialmente uma forma de expressão de brasileiros afrodescendentes, que se reconhecem como tais. (SAMBA..., 2006, p. 24)

Dessa maneira, a poética oral do samba de roda ribeirinho passa a representar a cultura popular, a evidenciar suas marcas identitárias, pois se constitui de letra (texto oral poético), que ainda se completa com outros aspectos capazes de enriquecer toda a textualidade, tais como a poesia, o ritmo, o movimento, a representação, a *performance*, o riso, a alegria e outros.

O samba de roda, em meio aos diversos gêneros da cultura popular das margens do Velho Chico, vem adquirindo uma notoriedade maior dentre as práticas culturais ribeirinhas. Através de sua poética oral, os registros de conhecimento de mundo, os valores, as crenças, enfim, toda a história de vida, toda a cultura desse povo perpetua-se entre as diversas gerações, sobrevivendo dentro de uma memória coletiva, fazendo parte, segundo Bhabha (2003), de um processo social de representações, de reprodução e de reelaboração simbólica.

A comunidade poética da qual fazem parte as sambadeiras e sambadores ribeirinhos, autores de suas histórias, cantigas, danças, enfim, de toda uma poética particular, constitui-se num espaço de resistência e de preservação da memória cultural, em especial, a memória afrodescendente, pois traz, em si, as marcas de uma cultura híbrida, rica e diversificada.

García Canclini (2006) teoriza a hibridização quando a considera como processos socioculturais, nos quais, estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, novos objetos e novas práticas.

Já não é mais possível defender um conceito de cultura centrado na homogeneidade, numa visão tradicional, a qual desconsidera as variedades de influências, pois

> Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas "orgânicas" – *enquanto base de comparativismo cultural* –, estão em profundo processo de redefinição. (BHABHA, 2003, p. 24, grifo do autor)

Nesse sentido, as manifestações culturais de povos frequentemente marginalizados pela cultura dos grupos dominantes de visão eurocêntrica estão assumindo um papel considerável ante o novo repensar da cultura nacional.

Torna-se pertinente, então, com o intuito de melhor informar o leitor, trazer algumas considerações acerca da significação para comunidade poética, a qual pretende abraçar, neste espaço, todos os gêneros da poética oral ribeirinha, uma vez que a poesia do samba de roda também traz, em si, a história de seu povo, a representação em seus versos, aliados às práticas performáticas de suas tradições, costumes e atividades cotidianas. Quando sambam, ao ritmo de suas

cantigas, acabam, de certo modo, pintando um retrato de sua história, de sua cultura. Dessa forma, os seus moradores constroem o sentido de pertencimento e se reconhecem como próprios personagens e atores dessas representações poético-culturais.

Sendo assim, o sentido utilizado para comunidade poética, é de um espaço de conhecimento mútuo de uma cultura e de sua poética oral, no qual um povo estabelece uma relação de pertencimento por comungar das mesmas práticas desenvolvidas, tendo o hábito de compartilhá-las, recriá-las e performatizá-las entre o seu público, numa unidade interdependente, indissociável e dinâmica. No caso da poética oral deste samba de roda em estudo, as sambadeiras e sambadores e demais participantes das rodas de samba comungam do conhecimento das cantigas, ritmos, danças e demais atividades performáticas.

Tal ideia advém das palavras de Nogueira (1999), ao considerar uma comunidade como um grupo de pessoas que partilham um espaço territorial definido, ligadas por um fundo cultural comum e orientadas por relações de estreita convivência e intimidade.

Dessa maneira, para que possam se sentir pertencentes ao grupo, os integrantes desta comunidade poética necessitam, então, conhecer a história do grupo de samba, seus objetivos e justificativas para a sua existência e valor. Todo esse conhecimento compartilhado contribuirá para que o indivíduo possa compreender-se como uma parte dessa comunidade que comunga saberes, histórias, costumes, poesias e tradições.

Vale ressaltar que, para a elaboração do conceito de comunidade poética, utilizou-se, ainda, a ideia de comunidade narrativa trazida por Lima (1985), que considera como tal o conhecimento mútuo de narrativas e o hábito de compartilhá-las, recriá-las e performatizá-las entre narradores e o seu público, numa unidade interdependente, indissociável e dinâmica. Isso foi possível porque, assim como a poética oral, a narrativa oral também é uma espécie de gênero que compõe a cultura popular. Assim, procurou-se criar um espaço específico para acolher a poética oral do samba de roda com as suas danças performáticas e cantigas, elementos que acabam tecendo também a história, representando os costumes, a labuta, a tradição ribeirinha.

Assim, pode-se inferir que a construção da identidade cultural desses povos ribeirinhos, em parte, sustenta-se em sua poética oral, sendo o seu estudo, um dos caminhos para o entendimento da cultura popular e o consequente respeito

pela mesma, contribuindo para que venha a se sobressair das margens e promovendo a consolidação de uma cultura tida como nacional, cujos pilares se constroem no veio popular.

Sabe-se da importância da cultura popular na construção da identidade nacional. Toda a riqueza cultural que habita nessas margens ribeirinhas não pode ser deixada para trás, à mercê dos ventos, correndo o risco de ser tragada pelas águas do etnocentrismo. Faz-se necessário conhecê-la melhor, para valorizá-la como elemento principal de preservação e de divulgação da memória local. Para tanto, empregam-se registros escritos, gravações de áudio e de vídeo, estudos mais detalhados, a fim de que tal cultura popular possa ser disponibilizada para um maior número de leitores e estudiosos da temática, compartilhando, assim, conhecimentos sobre seus aspectos peculiares, detalhamentos da sua poética oral e do seu samba de roda.

Face à problemática até aqui delineada, busca-se preencher as lacunas para as questões relacionadas à tecedura das identidades culturais ribeirinhas xiquexiquenses e à função do samba de roda "É na pisada ê" nesse processo, ressaltando as suas marcas culturais, presentes em suas cantigas, ritmos e danças performáticas. Na busca das respostas para um entendimento maior do problema, é imprescindível demonstrar como a cultura e as identidades destes povos ribeirinhos vêm sendo representadas nas letras, na *performance* e na musicalidade do seu samba, quais as principais marcas e valores culturais presentes e em que aspectos a cultura afrodescendente aparece destacada dentro desse gênero da poética oral.

São muitos os elementos considerados relevantes na realidade dos povos dessa região, a exemplo da história da colonização. O próprio Rio São Francisco serviu como via de espraiamento da influência da cultura afrodescendente e apontou outros determinantes, os quais interferiram e ainda interferem nos processos de construção identitária dessas comunidades ribeirinhas que se apresentam regidas pela fluência das águas do rio, a erosão das suas margens e o assoreamento do seu leito, confirmando toda uma espécie de instabilidade do lugar, do seu povo, das suas memórias e das suas identidades.

Desse modo, torna-se mister uma investigação criteriosa da tecedura poética desses povos, em especial, da poesia oral de seu samba de roda, o qual se encontra presente em sua memória coletiva, considerando todo o simbolismo de uma ancestralidade que tem resistido ao preconceito étnico-racial e se impõe

enquanto memória e história na formação das identidades culturais do lugar, para além dos estereótipos. Ferreira (2004, p. 51-52) aponta que:

> O preconceito racial, no Brasil, surgiu a partir da interação entre dois grupos – uma classe política e economicamente dominante que assumiu uma concepção de mundo considerada superior e estigmatizou o outro grupo, neste caso, o dos não brancos, caracterizando-o como de qualidade inferior, crença que passa a ter a função de justificar a dominação sobre ele.

Entende-se que esta obra se torna importante e necessária por permitir adentrar-se em uma cultura peculiar, com uma poética oral, rica e plural, de espaço misterioso e encantador como é o Velho Chico, de personagens guerreiros e resistentes, mas, muitas vezes, fragilizados pela eminência da discriminação cultural. Também, por trazer à pauta um embate cultural existente em nossa sociedade, proporcionando reflexões mais aprofundadas para os problemas relacionados à temática, dentre eles, a possível construção de uma identidade nacional infiel à pluralidade de culturas que a compõe, que não respeite toda uma diversidade de povos e suas práticas.

As reflexões apresentadas pretendem, ainda, contribuir para a inversão de uma tendência em valorizar a cultura do colonizador europeu e desmerecer as culturas populares, que se constroem na diversidade, para que ocorra, então, o reconhecimento institucional dessas identidades culturais locais, a fim de que comunidades como estas possam usufruir da atenção estatal necessária. Essa abordagem temática proporcionará o avivamento de um dos mais expressivos gêneros da poética oral ribeirinha: o samba de roda.

Dessa maneira, almeja-se contribuir para o reconhecimento de que a "porta de entrada" rumo ao fortalecimento da cultura dos povos ribeirinhos possa ser a integração do samba de roda e sua diversidade cultural das "margens" do Rio São Francisco ao "centro" da cultura nacional, porém sem perder a sua excentricidade, suas características peculiares. Através da cadência-correnteza do samba ribeirinho, com suas marcas e singularidades, podem-se notar os perfis identitários dos seus povos e, assim, fazer que estes se movam e se percebam fora da "marginalidade" do Velho Chico, navegando rumo a um centro, a uma valorização, trazendo à tona a sua vida, o seu mundo, a sua história, a sua cultura.

Faz-se necessário destacar que o registro do samba de roda ribeirinho, por meio das gravações de áudio e vídeo, bem como da transcrição de suas letras, antes de significar uma forma de preservação, são uma forma de divulgação dessa manifestação cultural para além das "margens" do Rio São Francisco. Outros estudos desse tipo poderão ser publicados e disponibilizados em bibliotecas, universidades, livrarias, *sites* e *blogs* na internet, passando a servir de ponto de partida para outras pesquisas, registros e publicações, ainda como estímulo para o trabalho com essas culturas em salas de aula. Podem também ser revertidos em material didático para as escolas da própria região e servir de motivação a prefeituras e instituições educacionais ou culturais para um trabalho de valorização, divulgação e ressignificação da cultura popular local.

Convém ressaltar que essa obra não discute exclusivamente sobre a presença da afrodescendência na identidade dos povos ribeirinhos. Dessa forma, não se tratará somente de questões da cultura de origem africana, trazendo e esgotando todas as discussões e conhecimentos sobre a temática. A comunidade ribeirinha, representada pelas sambadeiras e sambadores do grupo "É na pisada ê", compõe um espaço da cultura popular, que se apoia na diversidade e na liquidez, o que contribui para uma reflexão que possa contemplar as marcas da pluralidade cultural.

É importante acrescentar que o termo "afrodescendência" ou "afrodescendente" é empregado aqui para se referir a determinado segmento da cultura brasileira, o qual apresenta marcas da cultura africana, trazidas para o Brasil pelos negros escravizados durante a colonização e que, ao chegar aqui, devido às circunstâncias locais impostas pelo colonizador – a exemplo da união e da convivência entre povos de diversas tribos e culturas africanas –, assumiram características diferenciadas, mas sem perder a sua ligação com as demais etnias responsáveis pela formação da nossa cultura.

Em conformidade com Fonseca (2006), a afrodescendência relaciona-se, neste texto, às questões que dizem respeito à presença de tradições africanas disseminadas na cultura brasileira. Para que se possa compreender melhor essa relação, faz-se necessário perceber que:

> [...] as expressões 'afro-brasileiro' e 'afro-descendente' circulam com maior desenvoltura, afirmando-se, sobretudo, quando são discutidas questões relacionadas com determinados segmentos da cultura

> brasileira. O uso dessas expressões não esgota as complexas questões que circulam em torno de seus significados, mas pode revelar, certamente, um modo de se considerar a pluralidade como um traço da cultura brasileira. (FONSECA, 2006, p. 38)

Sendo assim, não se pretende criar um tensionamento, uma discussão em torno de qual o termo mais adequado para ser utilizado aqui, mas apenas deixar clara a sua abrangência e significação, a fim de não criar conflitos teóricos.

As considerações trazidas amparam-se, inicialmente, na vertente dos Estudos Culturais vistos a partir de uma visão interdisciplinar, em que diversos estudos se consolidam, baseando-se na cultura como uma espécie de conceito central. A cultura é vista, aqui, como um texto amplo e contínuo, composto de camadas que se sobrepõem a todo instante, trocando informações e construindo novos textos. É algo dinâmico, que se estabelece de forma política e consciente. Já a ideia de cultura popular deve, segundo Ortiz (2003), ultrapassar a barreira da assimilação com a tradição e ir mais além, confundindo-se também com ideia de conscientização, de ação política, de crenças, valores e posicionamentos que representem o povo. Isso porque:

> 'Cultura Popular' não é, pois, uma concepção de mundo das classes subalternas [...] nem sequer os produtos artísticos elaborados pelas camadas populares, mas um projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização. (ORTIZ, 2003, p. 72)

Baseando-se nessa concepção de cultura, são trazidas reflexões sobre o samba de roda como um dos principais modos de expressão da cultura popular brasileira, que representa as identidades do seu povo. Para isso, tornou-se fundamental conhecer um pouco sobre a história, as características e a composição do samba de roda da Bahia e da região do São Francisco. Conhecer um pouco da história e da colonização da região proporcionou a compreensão dos aspectos culturais do povo das margens do Velho Chico.

Buscou-se ancorar a pesquisa numa abordagem das teorias voltadas à temática da construção da identidade cultural, da consolidação da memória cultural e do hibridismo das culturas. Estudos sobre *performance* e corporeidade se fizeram pertinentes, a fim de que se pudesse compreender a importância desses

elementos na composição da cultura e das identidades dos ribeirinhos, como também o conhecimento de elementos simbólicos que fazem parte do seu imaginário e da sua tradição.

Aportou-se teoricamente em temas voltados para a cultura afrodescendente, sua história, seus valores, suas marcas e influência na construção da cultura popular brasileira. Os aspectos temáticos relacionados à construção da identidade afrodescendente são apresentados, sem deixar de enfatizar as peculiaridades dessa cultura, muitas vezes, silenciada e ressignificada por imposição de uma elite branca, de visão eurocêntrica, patriarcal, cristã e grafocêntrica.

Assim sendo, para dar conta da problematização da tríade "cultura popular, samba de roda e identidades", as elaborações dos Estudos Culturais apresentam-se como contribuição para elucidar questões relacionadas à memória e à história das culturas, os encontros, os choques e os hibridismos entre elas, assim como possibilitam investigar as representações culturais e as suas implicações subjacentes.

Etapas da viagem

Para seguir em viagem pela cultura popular das margens do Velho Chico, ao ritmo das suas águas, buscando-se conhecer a tecedura das identidades culturais dos povos ribeirinhos, representadas por meio da poética oral do seu samba de roda, principal objeto deste estudo, foram adotados alguns procedimentos metodológicos específicos e qualificados para que se pudesse chegar ao conhecimento pretendido.

Com o objetivo de melhor compreender as nuances dessas identidades ribeirinhas, o caminho metodológico escolhido buscou seguir os princípios e as determinações da pesquisa qualitativa de cunho etnográfico, tendo como aporte metodológico as trilhas dos estudos culturais e a visão de totalidades – no que se referem às artes, crenças, instituições, práticas sociais, culturas, identidades, aos valores, dentre outros fatores que estão inseridos em todo um universo discursivo –, contudo, sem se afastar do viés literário com seu estilo e poética, a vertente principal desta obra.

O procedimento adotado na pesquisa procurou abarcar não só uma investigação *stricto sensu* no eixo samba de roda e identidades, mas observar concei-

tos e preceitos provenientes de outras áreas que possam responder aos nossos questionamentos. Para tanto, tornou-se fundamental uma incursão pelos aportes bibliográficos e documentais sobre a temática em discussão, bem como uma pesquisa de campo, com o grupo de samba "É na pisada ê".

Os caminhos trilhados pelo pesquisador são aqueles que permitem contemplar, baseado em concepções contemporâneas sobre o processo de conhecimento, o real como um "[...] fenômeno cultural, histórico e dinâmico, cuja complexidade não deve ser rompida, como um tecido que não pode ser esgarçado sem o risco de se perder sua identidade e, portanto, sem a possibilidade de ser conhecido". (FERREIRA, 2004, p. 27)

Nesta pesquisa, há uma relação estabelecida no processo de construção de sentidos, em que o pesquisador e os demais participantes estão envolvidos. Contudo, faz-se necessário ressaltar que esse envolvimento entre pesquisador e o grupo de samba pesquisado ocorreu somente em aspectos que não vieram comprometer o caráter científico da pesquisa, ou seja, procurou-se estabelecer uma relação de confiança, de inclusão no grupo, mas buscando evitar que isso causasse o direcionamento ou a modificação do objeto, embora se saiba que tal relação nunca deixa de motivar certas mudanças, mesmo que seja somente de comportamento, de pequenas alterações da rotina.

Antes de começar a navegar pela pesquisa qualitativa, o pesquisador buscou o preenchimento de sua bagagem com aspectos relacionados ao conhecimento prévio, interesse pela temática e valores pessoais condizentes com a realidade, já que tais aspectos incidem diretamente sobre o delineamento da pesquisa e suas interpretações.

Contudo, fez-se necessário conscientizar-se de que esse conhecimento prévio não deve contribuir para que o pesquisador venha interferir nos dados, emitir um parecer já pré-estabelecido ou produzir um saber, uma visão influenciada por valores generalizados e estigmatizados. Assim, empenhou-se, desde o início, em se preparar para a pesquisa, com o intuito de não se deixar influenciar, não repetir ou ratificar uma situação que se consolida através de estereótipos, isto é, não impregnar as interpretações com conceitos prévios, fixados por uma formação pessoal.

Esse posicionamento do pesquisador ante à pesquisa aqui apresentada foi adotado, portanto, com o intuito de evitar o que Said (2007) aponta em sua obra sobre o Orientalismo, na qual mostra o fato de que o Ocidente criou uma visão

distorcida do Oriente como o "Outro", trazendo uma tentativa de diferenciação que estivesse de acordo com os interesses da política colonialista ocidental, ou seja, o Oriente como "invenção" do Ocidente. Como forma de exemplo, vale apreender o que Said (2007), já na introdução do seu estudo, ressalta sobre os estereótipos que permaneceram e que nos levam a perceber o Oriente como fonte de mistério, corrupção, sensualidade ou (paradoxalmente) iluminação espiritual.

Pode-se chamar essa preparação e esse processo de estudo como uma tomada de consciência, a fim de que não se cometa o erro da política do desmerecimento do outro, através da formação de conceitos discriminatórios e dicotômicos em relação ao tema. Sendo assim, deve-se estar preparado, obtendo o máximo de conhecimento possível sobre a temática da pesquisa, para que esta possa corresponder, da maneira mais fiel possível, à realidade pesquisada, atendendo aos objetivos propostos, sem a interferência de uma visão já enraizada.

Entende-se que não existe uma total neutralidade na pesquisa científica e é essa consciência que leva o pesquisador a conclusões mais precisas, buscando despir-se de suas visões e estereotipias, posicionando-se de modo mais neutro possível, embora se saiba que tal situação, em plenitude, seja inviável, já que não se consegue desvencilhar-se totalmente de uma formação cultural prévia.

Dessa forma, procurou-se apresentar uma descrição, de modo mais detalhado e rigoroso possível, do contexto em que ocorreu a sua realização, do caminho percorrido e ainda de como se procedeu em sua interpretação, permitindo, como versa Ferreira (2004, p. 27), uma "visão caleidoscópica do fenômeno estudado".

Para seu bom emprego, uma metodologia deve se pautar por sua capacidade de adaptação e proveito das fontes. Por isso, buscou-se fazer uma análise da documentação indireta com o levantamento, o fichamento e o estudo de referencial bibliográfico relacionado à temática: samba de roda, identidade cultural, cultura popular, poesia oral, memória, tradição, *performance*, cultura e afrodescendência, dentre outras abordagens.

Para o embasamento das discussões apresentadas, pode-se contar, nessa viagem, com a companhia de vários autores e seus pressupostos teóricos. Contudo, serão explicitados apenas aqueles de maior expressividade, visto que a lista completa de autores referenciados encontra-se ao final deste estudo.

Para tratar da temática sobre cultura, identidades, memória e tradição, foi fundamental a companhia de estudiosos como: Achugar (2006), Bauman (2005),

Bergson (1999), Bhabha (2003), Burke (2006), Candau (2011), García Canclini (2006), Hall (2000, 2003), Hobsbawm e Ranger (2002), Le Goff (2003), Nora (1981), Ortiz (2003) e Ricoeur (2007). .

As considerações a respeito do samba de roda foram tecidas, dentre outras, em companhia teórica de Carneiro (1961), Cascudo (2008), Marcondes (1977), Muniz Júnior (1976), Pinto (1990), Siqueira (2012) e Sodré (2007).

Já as questões relacionadas à afrodescendência estiveram pautadas na teoria do seguintes companheiros de viagem: Bastide (1973), Fanon (2008), Munanga (1996, 2006), Oliveira (2006, 2007), Pinho (2010), Reis (2008), Serrano e Waldman (2010) e outros.

Quando se trouxe à baila a temática da poesia oral, cancioneiros e demais aspectos da tradição popular, desde os elementos históricos até os temáticos, a contribuição teórica partiu de Asensio (1970), Batista (1982), Bradesco-Goudemand (1982), Cascudo (2008), Ferreira (1993, 2003, 2010), Freixedo (2003, 2012), Santos (2005, 2012), Santos (2006, 2009), Lemaire (1987, 1995, 2002), Menéndez Pidal (1953), Nogueira (1999, 2012), Nunes (1978), Roméro (1888, 1897) e Vasconcellos (1904).

Contribuíram para as discussões acerca da *performance*, do corpo, da dança e das representações na poesia oral: Fernandes (2012), Lopes (2012), Merleau-Ponty (1999) e Zumthor (1993, 1997, 2005, 2007, 2010). Quanto à simbologia e as representações trazidas pelas cantigas, estas foram analisadas, principalmente, a partir de Chevalier e Gheebrant (2009) e de Cascudo (2008). Do *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006), muito se utilizou para o conhecimento de teorias, história e caracterização do samba de roda.

Desenvolveu-se, ainda, uma série de pesquisas documentais e de outras possibilidades que se mostraram pertinentes ao estudo, como o acompanhamento da página que o grupo "É na pisada ê" mantém em uma rede social, outros *sites* e *blogs* relacionados à história e à cultura da região de Xique-Xique.

Além disso, foram também utilizados como material de pesquisa: o programa da série *Bahia de todos os cantos* e o programa *Rede Bahia Revista*, produzidos pela TV Bahia, afiliada da Rede Globo de Televisão, ainda o programa *Globo Rural*, também exibido pela mesma rede. No entanto, vale ressaltar que, ao fazer uso de tais programas como material de pesquisa, foram tomados os devidos cuidados, para que se fugisse dos estereótipos em que a maioria dos programas desse tipo se aporta, procurando extrair o peso desses estereótipos antes de to-

má-los como objetos de análise. Tal material foi apenas utilizado como pesquisa complementar, como mais uma fonte de observação, porque o amparo maior se deu nas observações ao vivo das rodas de samba e nas gravações feitas pelo próprio pesquisador.

Após essas incursões teóricas e documentais, seguiu-se viagem, navegando em direção à pesquisa de campo. O percurso desenvolvido a partir desse momento, constou de uma sucessão de procedimentos, os quais nem todos foram previamente definidos e planejados, pois muito se construiu à medida que a pesquisa ia se realizando. Tal pesquisa desenvolveu-se mediante conversas com as sambadeiras e sambadores e outros membros responsáveis pela coordenação e pelo acompanhamento do grupo de samba, procurando-se utilizar de uma forma livre, de entrevistas não padronizadas e não estruturadas, com o intuito de colher informações sobre a história, as características e constituição do grupo e da própria comunidade que este integra.

O primeiro contato estabelecido com os integrantes do grupo de samba "É na pisada ê" deu-se através de ex-alunos do curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *campus* de Xique-Xique, responsável pela apresentação e pelo entrosamento do pesquisador. Esse foi um momento de extrema importância, visto que foi criado um vínculo de amizade e de confiança entre pesquisados e pesquisador. A partir daí, foi informado ao grupo o propósito do trabalho de pesquisa, o qual buscava adquirir informações sobre a história do grupo de samba, da sua gente e da sua comunidade. Assim, através de uma conversa amistosa, foi explicada a finalidade, o objeto e a relevância da pesquisa, ressaltando a necessidade de colaboração.

Para esses contatos com os integrantes do grupo, era organizado, sempre, um roteiro prévio com as abordagens, de conhecimento somente do entrevistador/ouvinte/interlocutor, já que o objetivo era registrar as histórias narradas sobre o samba, seu povo, sua comunidade, buscando perceber o lugar social dessa poética oral e as suas formas de transmissão. A maior parte das letras das cantigas foi repassada, já transcrita, por uma das integrantes e coordenadora do grupo, embora as letras pudessem ser acompanhadas e ouvidas durante as apresentações nas rodas de samba.

Houve várias participações do pesquisador nas rodas de samba da comunidade em festas de padroeiros, de santos de devoção e outras comemorações. Foi importante também a sua presença em apresentações que o grupo realizava

em eventos promovidos pela UNEB, através do *campus* de Xique-Xique, ou da Secretaria Municipal de Cultura do mesmo município. Nesses momentos, foram efetuados registros das apresentações e rodas de samba, por meio de gravação em áudio, vídeo e fotografias.

Ainda em relação às cantigas trazidas na obra, além das repassadas e escritas por integrantes do grupo, algumas outras foram gravadas e transcritas a partir de apresentações do grupo "É na pisada ê" em suas rodas de samba, em eventos e apresentações culturais nos festejos da cidade, das escolas e outras. As cantigas aparecem dispostas em todo o corpo do texto, quando se fazem necessárias para ilustrar, exemplificar as discussões e análises voltadas à poesia oral ribeirinha. Não há uma ordem específica, e uma cantiga pode aparecer mais de uma vez, desde que seja pertinente e exigida durante as incursões analíticas e as considerações feitas acerca dos temas. É o caso da cantiga da piranha, uma das mais cantadas nas rodas de samba, a qual aparece diversas vezes no texto, em várias abordagens.

Sendo assim, nos momentos em que aparecem juntas, recebem uma numeração sequencial, para que se possa localizá-las quando são referenciadas, tomadas como exemplo. Mas essa numeração não lhes será fiel em todo o texto, pois poderá haver situações em que a mesma cantiga apareça agrupada com outras e em circunstâncias temáticas distintas, passando, neste caso, a receber uma numeração diferente. Isso significa que uma cantiga pode aparecer com uma numeração em uma parte do texto e, em outra, receber uma numeração diferenciada. Tal estruturação foi adotada com o intuito de situar melhor o leitor quando este precisar recorrer às cantigas, uma vez que, quanto mais perto da abordagem discursiva, melhor a compreensão e a assimilação das ideias.

Entre o pesquisador e os participantes do grupo de samba, buscou-se estabelecer uma relação de confiança, cumplicidade e interlocução, a fim de que não houvesse nenhuma influência ou modificação de sua rotina, das suas atividades, nem tolhimentos de qualquer ordem e, na medida do possível, eles tivessem a chance de expressar livremente as suas ideias, a sua memória cultural. Durante todos os momentos em que se esteve presente nos espaços de pesquisa, procurou-se fazer observações e registros, por meio de um "diário de campo", da rotina, das conversas informais, do cenário e dos costumes do lugar, enfim, da vivência dessas sambadeiras e sambadores das margens do Velho Chico. Esse emprego da observação participante permitiu o acesso aos eventos sociais coti-

dianos, em especial, das rodas de samba e festas do grupo, onde as relações e interações puderam ser flagradas, facilitando ainda mais o contato com a poética oral do samba de roda.

Outro procedimento foi a análise dos vídeos e a transcrição de parte das cantigas das rodas de samba, visto que a outra parte foi obtida, como já dito, de uma coordenadora do grupo. Essa etapa pode ser considerada com uma das mais importantes, pois permitiu relembrar e reviver grandes e inesquecíveis momentos da pesquisa. As transcrições foram feitas pelo pesquisador, na íntegra, buscando considerar as suas regras básicas e promovendo, quando necessário, pequenos ajustes e adaptações, no sentido de garantir o entendimento, o estilo e a legibilidade, procurando evitar repetições desnecessárias e truncamentos que viessem a comprometer a beleza dessas cantigas.

Porém, em todo esse processo, nada foi feito de forma aleatória e despadronizada, mas mediante orientações teóricas, buscando proporcionar um certo respeito aos preceitos da oralidade, proporcionando ao leitor o contato com essa manifestação da poética oral que representa a memória cultural do povo ribeirinho. Para tanto, o pesquisador baseou-se nas orientações trazidas na *Revista Estudos Linguísticos e Literários*.[6]

Além dessas etapas, este estudo foi enriquecido com uma pesquisa complementar sobre a poesia popular medieval galego-portuguesa, realizada na Universidade de Vigo, Galícia, Espanha, proporcionada ao autor deste estudo, através do Programa de Doutorado Sanduíche (PDSE), de responsabilidade da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), vinculada ao Ministério da Educação (MEC).

Tal pesquisa se desenvolveu, principalmente, no âmbito teórico e documental, tendo sido realizada sob a coorientação, no exterior, do professor titular da Faculdade de Filologia e Tradução da Universidade de Vigo, Xosé Bieito Arias Freixedo, doutor em Filologia Hispânica (Galego-Português). Durante o período de quatro meses (março a junho de 2014), além do estudo de textos teóricos, cancioneiros e demais documentos que tratam da poesia popular galego-portuguesa, houve ainda a participação em seminários, conferências, grupos de estudo, dentre outras atividades, as quais foram de fundamental proveito para a aquisi-

6 *Revista Estudos Linguísticos e Literários*, n.º 7, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Instituto de Letras, Salvador: out. 1988, 146 p.

ção de conhecimentos sobre o respectivo tema e para a construção de análises e demais considerações sobre a poética oral do grupo de samba “É na pisada ê”.

Na sequência, por último, consolidou-se a fase da redação, momento em que se procurou apresentar alguns entendimentos teóricos e analíticos sobre o tema dissertado a respeito da poética oral do samba de roda, as memórias, as identidades e as tradições ribeirinhas, com o intuito de trazer uma demonstração de como se processa a tecedura das identidades culturais dos povos das margens do Velho Chico, a partir de sua poética oral, evidenciado suas características, “linhavando” seus traços, pesponteando uma espécie de retrato identitário.

Antes de finalizar este capítulo introdutório, é preciso informar que esta obra é um resultado de adaptação e ampliação da tese de doutorado do próprio autor, na UFBA, defendida em abril de 2015. Sendo assim, por ser oriunda de um processo de doutoramento, convém apontar que algumas considerações e análises advindas desta pesquisa foram apresentadas, parcialmente, sob a forma de comunicação oral em eventos da área, como congressos, simpósios e seminários entre os anos de 2011 e 2015. Por isso, algumas partes desta obra, mesmo que sob a forma de apreciações e exposições ainda não tão completas e exemplificadas, podem aparecer compondo trechos de artigos publicados em anais destes respectivos eventos, como o XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), realizado no período de 8 a 12 de julho de 2013, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB); o IX Encontro de Estudos Multidiscplinares em Cultura (Enecult), realizado no período de 11 a 13 de setembro de 2013, na UFBA; e o XXV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (Abraplip), na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), realizado entre os dias 8 e 13 de novembro de 2015.

Pespontos estruturais da obra

Esta viagem pela poética oral ribeirinha está retratada em cinco capítulos que se estruturam e se constroem a partir das relações estabelecidas entre as teorias e as cantigas do samba de roda com seus elementos formadores da memória coletiva, tradições e identidades da população ribeirinha, acrescidos deste capítulo introdutório e das considerações provisórias, as quais encerram temporariamente a discussão levantada neste estudo.

Prosseguindo ao delineamento deste texto, no capítulo "'Escrevivendo' uma região e um samba de roda", aborda-se uma descrição da região de Xique-Xique numa perspectiva histórica e geográfica, com informações sobre o processo de povoamento e alguns aspectos socioculturais e econômicos. Procura-se retratar o cenário paisagístico, os povos ribeirinhos, seus costumes e atividades diárias. Traz-se, ainda, uma incursão pelo viés conceitual, característico e histórico do samba no Brasil, de modo geral e de modo particular, entrecruzando com a história do samba local e do grupo "É na pisada ê".

No capítulo "O samba das margens como documento de memória e lugar de representação das identidades", apresenta-se uma proposta de discussão da poética oral do samba de roda como um espaço de memória plural, movente, fragmentada, que produzem identidades líquidas e múltiplas. Procura-se apresentar uma visão de memória e tradições como estratégias e reinvenções de um povo e sua cultura na construção de suas identidades. Discute-se sobre a pluralidade cultural na representação das identidades ribeirinhas, enfatizando o lugar de destaque das marcas da cultura afrodescendente na composição desse gênero da cultura popular. Trata-se, ainda, da fé e da devoção do ribeirinho, cuja religiosidade se manifesta nos temas das cantigas de samba, bem como nas apresentações do grupo nas festas de padroeiro e em outras celebrações.

Em "A poética do corpo no samba de roda das margens do Velho Chico", passeia-se pela poética do corpo com suas marcas e expressões identitárias, evidenciando a voz, a dança, a *performance* e a representação teatral como parte expressiva da poesia ribeirinha. Destaca-se, ainda, a presença do humor, do riso, da graça, da alegria, do lúdico, do corpo e dos gestos, comungando a felicidade através das pisadas, dos rodopios, dos giros e das umbigadas, dentre outras atividades performáticas. Por fim, apresenta-se a dança da Sinhá Furrudunga, uma espécie de coreografia desenvolvida por um grupo de sambadeiras e sambadores.

No capítulo intitulado "O retrato de uma comunidade pespontado nas cantigas do samba de roda", faz-se uma análise das letras das cantigas, relacionando-as com o cotidiano, a história, os valores e costumes da comunidade poética, ressaltando, em sua maioria, a representação do universo feminino, bem como o papel ocupado pelas mulheres dentro da poesia oral ribeirinha. Também são apresentadas considerações sobre um vasto universo simbólico e representativo que compõe as cantigas.

Os aspectos concernentes à construção das cantigas são detalhados no capítulo “O aspecto formal das cantigas de samba do grupo ‘É na pisada ê’”. Neste capítulo, são tecidas considerações acerca da estrutura e da construção das cantigas, como os tipos de versos, estrofes, rimas e outras análises do corpo poético.

Por fim, em “Tecendo redes poéticas, ‘linhavando’ identidades ribeirinhas: considerações provisórias”, traz-se uma recapitulação sintética da tecedura das identidades, demonstrando como o samba de roda ribeirinho “linhava”, em si, um retrato da cultura dos povos das margens do Velho Chico, por meio de marcas e de elementos característicos que navegam por um universo de pluralidade, de diversidade cultural e religiosa. Ressalta-se a presença de aspectos que compõem a cultura afrodescendente e o seu papel na construção das identidades ribeirinhas. Evidencia-se a importância da poética oral do samba de roda para a manutenção e a reinvenção das tradições, para a continuidade de uma cultura rica e diversa, a qual se fortalece cada vez mais nas margens do Velho Chico. Então, conclui-se provisoriamente o texto, já que, nas redes poéticas, a liquidez não permite que se represem as identidades ribeirinhas. Nestas, a movência, a inestancável fluidez não permite a ancoragem segura de um ponto final.

“Escrevivendo” uma região e um samba de roda

A região de Xique-Xique carrega, em si, uma excentricidade natural. Trata-se de um lugar de muitas histórias e muitos encantos, retratados pelo seu povo, através da poética oral do samba de roda e demais expressões da cultura ribeirinha, que se manifestam sob as mais diversas maneiras.

Antes de seguir esse curso, no qual se descrevem imagens, histórias e particularidades de uma região, seu samba e comunidade poética, faz-se oportuno considerar que a expressão “escrevivendo”, trazida no título deste capítulo, foi tomada de empréstimo da escritora e poetisa Conceição Evaristo, para demonstrar que, assim como a autora, nessa viagem poética, ao desenvolver essa pesquisa para escrever tais relatos, o autor acabou vivenciando muitas das histórias narradas e, ainda, pôde sentir-se como um dos sambadores, integrantes da comunidade poética das margens do Velho Chico, pois a pisadinha do samba de roda em estudo envolve, atrai, inclui, sendo quase impossível ficar de fora da roda cultural.

Para reforçar tal ideia, retomam-se as palavras da própria autora sobre sua “escrevivência”, extraídas do texto “Conceição Evaristo por Conceição Evaristo”, encontrado no Portal Literafro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), na seção de escritores:

> Escrevo. Deponho. Um depoimento em que as imagens se confundem, um eu agora a puxar um eu menina pelas ruas de Belo Horizonte. *E como a escrita e o viver se con(fundem), sigo eu nessa escrevivência a lembrar de algo que escrevi recentemente:* ‘O olho do sol batia sobre as roupas estendidas no varal. E mamãe sorria feliz. Gotículas de água aspergindo a minha vida-menina balançavam ao vento. Pequenas lágrimas dos lençóis. Pedrinhas azuis, pedaços de anil, fiapos de nuvens solitárias caídas do céu eram encontradas ao redor das bacias e tinas das lavagens de roupa. Tudo me causava uma

> comoção maior. A poesia me visitava e eu nem sabia...'. (EVARISTO, 2009, grifo nosso)

Localizada nas margens do Velho Chico, a cidade de Xique-Xique tem uma relação muito particular com o rio. Não há como negar que, assim como a história do surgimento da cidade, a vida de sua gente encontra-se diretamente ligada a esse cenário que também se faz personagem principal das suas histórias, do seu imaginário, sempre presente nas memórias e tradições ribeirinhas.

Em suas narrativas, os moradores apresentam a história do próprio município, dos tempos áureos, em que o Rio São Francisco constituía-se, praticamente, na única via de transporte, fazendo-se considerá-lo como o principal caminho que proporcionou a colonização (ainda que essa tenha causado tantas tragédias de ordem social) e o crescimento da região, pois se sabe que foi a melhor – ou talvez a única – forma de acesso a algumas áreas recônditas do sertão.

No rio, transitaram o aprisionamento e a libertação. Por um lado, desde o início do processo de colonização do Brasil, houve investimentos, por parte do governo, em expedições colonizadoras, com o objetivo de descobrir riquezas minerais, aprisionar índios para usá-los na lavoura e garantir o povoamento do sertão nordestino. Por outro, o Velho Chico foi inspiração de resistência, pois os povos das suas margens sempre se mantiveram ligados às suas águas, que carregam consigo a memória, a história dos seus antepassados, dos momentos de glória, dos grandes vapores, da riqueza econômica e cultural que representara. Em suas margens, a vida do ribeirinho é tecida, assim como suas redes de pesca, em estreita ligação com o rio, o qual se constitui como fator preponderante de subsistência, sustentando suas tradições e seu imaginário.

História e localização do município de Xique-Xique

O samba de roda das margens do Velho Chico coexiste em um cenário, no qual as belezas naturais dominam toda a paisagem da região ribeirinha. Vale destacar, inicialmente, a exuberância da caatinga, que ora se apresenta seca, empoeirada e aparentemente sem vida, devido à falta das chuvas no período da estiagem, mas que ora renasce verdejante, iluminada, cheia de cores, movimentos e dos sons da fauna com seus pássaros, borboletas, lagartos e outras espécies animais.

Assim é a caatinga quando a chuva cai, podendo ser comparada a uma pintura viva da natureza, com seus arbustos exuberantes, exalando o perfume de suas flores, colorindo o sertão. Neste cenário, destaca-se uma espécie de cacto que, segundo informações retiradas do *site* do IBGE, recebe o nome de “xique-xique”, motivando a origem do topônimo, ou seja, do nome da cidade.

A caatinga margeia toda a extensão do Rio São Francisco, na região de Xique-Xique, indo beber de suas águas, cedendo espaço, por diversas vezes, a dunas de areia branca, que surgem em suas margens e se movem ao sabor dos ventos e das águas. Apesar de, em algumas partes, a realidade nos mostrar a degradação das margens, a falta de mata ciliar e de investimentos do poder público na revitalização do rio, a região ainda nos proporciona as mais belas imagens de uma natureza peculiar, que, assim como as tradições do seu povo, luta para se manter viva em meio a tanta adversidade.

Essa paisagem paradisíaca pode ser contemplada na viagem feita pela poética oral ribeirinha, até a região do Mocambo dos Ventos, povoado situado no município de Barra, na divisa com Xique-Xique, cujo limite é o rio. Esse também é um lugar cuja singularidade fascina, tanto pelos encantos naturais das dunas moventes de areia branca que se misturam ao azul do céu de um lado e ao brilho das águas ensolaradas do outro, quanto pela história, simplicidade e pelo acolhimento de seu povo.

Assim como em toda a região, esse povoado apresenta uma história de reminiscência quilombola, pois os próprios moradores, ao contar a história do surgimento do lugar, ressaltam que os primeiros habitantes foram negros escravizados, os quais vieram fugidos e se estabeleceram no local, formando uma espécie de quilombo.

Em relação ao nome Mocambo dos Ventos, o vocábulo “mocambo” tem sua significação, conforme o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, constituída como o lugar no qual os escravizados se recolhiam quando fugiam para o mato, habitação comum, sem nenhum conforto. (WEISFLOG, 2009) Como o vento se faz presente durante todas as horas, todos os dias e meses do ano, os próprios moradores explicam que, por isso, o lugar passou a ser chamado assim.

Dessa maneira, toda a margem do Velho Chico, na região de Xique-Xique, assume características de um grande quilombo, de um mocambo, onde não apenas o fenótipo dos ribeirinhos, mas também suas tradições são, em grande parte, afrodescendentes. Neste lugar de memória, nas mesmas águas, navegam

elementos da tradição de povos de origem africana, que se misturam com outras marcas culturais, gerando uma diversidade, causada pela confluência com a cultura indígena e a do colonizador português.

Viajar pelo rio permite contemplar as suas maravilhas e os seus encantos. Em qualquer viagem que se faça, navegando em suas águas, pode-se testemunhar os caprichos da natureza. Imagens paradisíacas se multiplicam à vista, a exemplo do pôr do sol, momento de rara beleza ao entardecer nas águas do Velho Chico.

As "c'roas"[7] que surgem no leito do rio no período de estiagem formam belas praias naturais, onde é possível passar o dia sob um céu azul ensolarado, banhando-se em águas refrescantes. Nesses lugares, é comum encontrar pescadores que aportam, passando o dia com suas famílias em atividades de pesca e de lazer.

Na região, o rio tem um papel fundamental na locomoção dos pescadores, dos povos ribeirinhos. Por todo o seu leito, é comum encontrar barcos e canoas transportando pessoas, mercadorias e o próprio pescado para a sede do município de Xique-Xique. O transporte escolar dos estudantes residentes nas ilhas e margens é feito também por meio de barcos, bem como o transporte de professores que trabalham nessas localidades. Podem-se encontrar, navegando pelo curso do rio, vários tipos de embarcações, desde pequenas e rudimentares canoas, geralmente movidas a remo e velas precárias, até barcos maiores, movidos a motor, com capacidade para cerca de 20 pessoas.

É assim o cotidiano do ribeirinho, cuja lida diária se constitui basicamente da pesca. Aqueles que têm pequenos pedaços de terra praticam a agricultura de subsistência e o criatório de animais domésticos como porcos, galinhas e alguns caprinos, ovinos e bovinos. A grande maioria possui profissão registrada em carteira como pescador e recebem do Governo Federal uma bolsa de auxílio durante os meses em que a pesca é proibida no rio, devido ao período de reprodução dos peixes, chamado de defeso. A renda desses pescadores é complementada, ainda, pelo Programa Bolsa Família, do Governo Federal.

---

7 Espécie de pequenas ilhas formadas por bancos de areia no meio do leito do rio, quando a sua vazão baixa, em que os pescadores costumam aportar para pescar. Também é utilizada pelas pessoas para passeios e banhos. A palavra original é "coroa", mas sofre uma transformação linguística para "c'roa", ou seja, é uma variante local da palavra "coroa".

Como se pode ver, na região, não há atividades econômicas de grande impacto, como indústrias ou projetos de pesca e de agricultura amparados pelo governo, no intuito de incentivar a permanência e a melhoria da vida do ribeirinho. Os sujeitos que fazem parte do grupo de sambadeiras e sambadores vivem de maneira simples, mas com grande riqueza e diversidade cultural, as quais podem ser percebidas nas várias manifestações de sua cultura popular.

Como parte desse cenário, é preciso retratar a Ilha do Miradouro, que fica próxima à sede do município. A colonização da região tem a referida ilha como parte importante desse processo de povoamento. Segundo a história retratada em *sites*, como o do IBGE e o da própria prefeitura da cidade de Xique-Xique, tudo começou por lá. A ilha está localizada a cerca de dois quilômetros da cidade de Xique-Xique, sendo que, para chegar lá, gastam-se, aproximadamente, 20 minutos de barco, rio acima. Possui uma população estimada em cerca de 280 habitantes, segundo o censo (2010) do IBGE, praticamente todos vivendo da pesca e possuindo algum laço de parentesco.

Quanto ao seu nome, conta a história que, da ilha, dava para mirar o brilho do ouro da Serra do Assuruá, onde se localiza, atualmente, o município de Gentio do Ouro. Tal fato reforça o significado do nome "miradouro", que, segundo o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (WEISZFLOG, 2009), corresponde a um ponto elevado de onde se descobre largo horizonte. Desse modo, da ilha, pode-se contemplar todo o horizonte, inclusive a referida serra, onde se dizia que o ouro costumava brilhar.

O imaginário da região revela, dentre muitas, uma narrativa de que, nesta ilha, uma serpente vive nas profundezas das águas próximas à igreja de Nossa Senhora Santana.

Todos conhecem essa lenda. Segundo os próprios moradores contam, havia uma moça, filha de um fazendeiro rico, que teve um filho de um tropeiro, escondendo a gravidez e jogando o filho recém-nascido no rio. Esse filho se transformou numa cobra e vivia no rio. Numa missa celebrada durante as Santas Missões, o mistério foi revelado: uma cobra entrou na igreja e foi aninhar-se no colo de uma mulher, sua mãe, mamando em seu seio e se transformando novamente em uma criança. Neste momento, houve o revés: a mãe transformou-se numa serpente enfurecida que foi trancafiada nos porões da referida igreja. Conta a lenda que, em algumas noites, ainda é preciso que os moradores rezem

o *Ofício de Nossa Senhora* para acalmar a serpente, a qual costuma esbravejar nas profundezas das águas do rio.[8]

Essa narrativa faz parte da literatura oral ribeirinha, demonstrando quão rica é a cultura local, que se manifesta sob as mais variadas formas, sendo, no caso deste estudo, através do samba de roda, o qual, em suas cantigas, demonstra todo um universo de encanto e de representação do cotidiano com suas histórias, costumes e tradições.

A região delimitada como espaço de pesquisa localiza-se no município de Xique-Xique, no estado da Bahia, o qual está situado, conforme informações do IBGE, a 587 Km da capital Salvador, na margem direita do Rio São Francisco, na mesorregião do Vale do São Francisco da Bahia e na microrregião de Barra. Limita-se com os municípios de Itaguaçu da Bahia, Gentio do Ouro, Ipupiara, Morpará, Barra, Pilão Arcado e Sento Sé. Possui uma área territorial de 5.200,809 km^2 e população de 45.536 habitantes. (CENSO, 2010)

De acordo com dados históricos do IBGE (2013), muito antes da colonização, a região era habitada pelos índios cariris, massacarás, pontás, aracajás e amoipiras. O seu povoamento ocorreu no início do século XVI, quando, por volta da década de 1540, sertanistas, à procura de ouro, iniciaram o desbravamento do Vale do São Francisco. Formaram-se fazendas à margem direita do rio, em terras basicamente pertencentes às famílias Casa da Ponte e Mestre de Campo Guedes de Brito.

Já na segunda metade do século XVII, em terras do coronel Garcia D'Ávila, conde da Casa da Ponte, surgiu um arraial localizado na Ilha do Miradouro, na qual foi construída a capela de Nossa Senhora Santana, para atender aos anseios dos seus devotos, a mando da viúva do coronel Garcia D'Ávila.

Mais tarde, em terra firme, construiu-se a capela de Senhor do Bonfim à margem da Ipoeira,[9] na fazenda Praia, de propriedade de Sebastião José de Carvalho, originando um novo núcleo populacional, inclusive composto de alguns moradores da Ilha do Miradouro, que se mudaram para o local.

Depois de ser elevada à categoria de vila, passou à condição de cidade, com a denominação de Chique-Chique, pela Lei Estadual n.º 2.082, de 13 de junho de

8 Ver trabalho do próprio autor, intitulado *Navegando nas margens: narrativas orais do Velho Chico*, o qual traz algumas versões narradas pelos próprios moradores sobre a serpente da Ilha do Miradouro. Disponível em: <http://www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2011/09/araujo_neri.pdf>.

9 Variação regional da palavra "empoeira".

1928. Atualmente, o nome é grafado como Xique-Xique, depois de ter sido alterado através de Decreto-lei Estadual n.º 141, de 31 de dezembro de 1943, retificado pelo Decreto Estadual n.º 12.978, de 1 de junho de 1944.

O processo de colonização foi marcado, assim como na maior parte do país, pela presença da Igreja Católica, que buscava a catequização dos índios e demais habitantes da região. Assim, era frequente a construção de capelas e a realização das Santas Missões,[10] nas quais, deslocava-se para as regiões certo número de padres e missionários, com o intuito de evangelizar, de formar a conduta moral e religiosa do povo, instituindo, assim, uma ideologia cristã, de base eurocêntrica.

Esse processo de colonização surgiu com a construção, ao longo do rio, de currais a cada 20 léguas, aproximadamente, e deixando um casal de negros escravizados, alguns novilhos e equinos. Por volta de 1649, tendo começado pela foz do rio, Francisco Garcia D'Ávila e seus homens chegaram à região do Miradouro. Vale considerar, desde já, que essa maneira de colonização da região com a utilização de fazendas e de mão de obra escrava veio contribuir para a forte presença, na região, da cultura afrodescendente com suas marcas étnico-raciais. Os Garcia D'Ávila, conhecidos pela sua riqueza latifundiária, foram figuras da nobreza branca que marcaram a história da escravidão na Bahia com a tinta do sangue negro, tendo sido o seu castelo (uma das suas residências, localizada nas imediações da Praia do Forte, Bahia) um local marcado pela dor, por histórias de castigos cruéis, empalações e todo tipo de tortura aos que lhes serviram como escravos. Presume-se que, na região do Miradouro, a conduta dessa nobre família não tenha sido tão diferente. A fim de resistir às dores físicas e psicológicas causadas pela escravidão, cantar e dançar talvez tenham sido, então, eficientes estratégias de sobrevivência dos sujeitos aqui escravizados, herdadas dos seus ascendentes, legadas aos seus descendentes. Neste texto, mais adiante, o batuque e outros gêneros musicais africanos apresentam-se como influenciadores do samba brasileiro.

Dessa forma, o samba de roda faz parte do universo cultural das margens do Velho Chico, e a sua origem apresenta-se atrelada à própria história do lugar. Passa, assim, consoante Santos (2012), a se constituir num documento da me-

10 Muito comum na região a realização, desde a colonização, das Santas Missões, espécie de pregações, palestras e celebrações dirigidas ao povo cristão, com o intuito de reforçar a fé e a vida cristã. Até hoje, é comum a chegada, na região, de grupos de cristãos formados de padres, freiras, bispos e missionários, com o intuito de evangelizar.

mória coletiva, carregando em si, igualmente a todo texto oral, certos elementos formais como o ritmo, a enumeração e a repetição, considerados fundamentais para a sua preservação. É a história do samba das margens, que, conforme se pode observar, navega por diferentes águas, numa região cuja colonização se deu com a presença do negro, do índio e do branco.

Tecendo as redes da história do samba de roda no Brasil e nas margens do Velho Chico, região de Xique-Xique

Não se pode falar do samba, seu percurso histórico, significações e tipologias sem, antes, considerar que não existe um consenso entre os diversos estudiosos que tratam desses aspectos. Assim sendo, propõe-se trazer um apanhado histórico, conceitual e tipológico do samba e sua poética, amparando-se numa diversidade de informações apresentadas por vários autores da área, com o intuito de disponibilizar um conhecimento necessário para que se possa ter uma visão satisfatória dessa manifestação poética tão expressiva que integra a cultura popular brasileira.

Conforme versa Muniz Júnior (1976), como a mais forte expressão da música popular brasileira, ou a maior forma de expressão musical do povo brasileiro, o termo "samba" aparece na literatura histórica, antropológica e sociológica, com mais de um significado. Nesse sentido, não se pode pensar numa visão única, isso porque:

> Na busca da origem e do significado da palavra 'samba', verifica-se que muitas fontes são comuns a vários autores, o que levou a uma seleção das principais referências que podem colaborar para a compreensão desse fenômeno sócio-histórico-cultural. (SIQUEIRA, 2012, p. 18)

Em meio a toda essa variedade de considerações acerca do samba, algumas apresentadas aqui poderão ir de encontro a outras correntes, contudo, entende-se que estarão mais próximas do samba das margens do Velho Chico na região de Xique-Xique. Por isso, para que se possa entender melhor o que se postula teoricamente, convém, então, apresentar a seguinte cantiga do samba de roda "É na pisada ê":

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

Enquanto cantam e dançam essa cantiga, bem como em praticamente todo o tempo que o samba acontece, as sambadeiras encontram-se dispostas em um grande círculo, sambando ao ritmo das palmas e de instrumentos tocados, geralmente, pelos homens, os quais poucas vezes entram na roda para sambar. Sempre, ao centro da roda, uma sambadeira ensaia seus passos, demonstra sua ginga, ao ritmo de uma batida sincopada, marcada ora de forma pausada ora mais acelerada. Ao final, depois de executar vários passos, dirige-se a outra integrante da roda, dando-lhe uma umbigada, sendo que esta passa a substituí-la no meio do círculo.

Esse gesto de bater o umbigo no outro é muito comum nas apresentações de várias cantigas do grupo, prática que, segundo Cascudo (2008), recebe o nome de "semba" e tem procedência africana. Nesse ínterim, segundo Siqueira (2012), dentre as obras de referências específicas, a *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular* também traz samba como provável procedente do quimbundo "semba" (umbigada), que designa dança de roda.

Sendo assim, não se pode desconsiderar a relação com as danças trazidas pelos negros, como o batuque e outros gêneros. Os passos, o posicionamento em círculo, os giros e umbigadas, dentre outros aspectos, fazem parte dessas danças, as quais, conforme Cascudo (2008), recebiam dos portugueses a denominação genérica de batuque, que assim nomeavam todas as danças de negros na África.

Coadunando com Marcos Antônio Marcondes, autor da obra *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*, reforça-se, portanto, a ideia de "samba" como um termo originado de "semba" e, inicialmente, sinônimo de "batuque", sendo que tanto "samba" como "batuque" foram termos utilizados para representar a dança dos negros no Brasil. Em uma das definições trazidas na respectiva enciclopédia, Marcondes (1977, p. 683) define samba como "palavra provavelmente procedente do quimbundo "semba" (umbigada), empregada para designar dança de roda (de coreografia semelhante à do batuque) popular

em todo o Brasil, geralmente com dançarinos solistas, aparecendo quase sempre a umbigada".

Para que se possa compreender melhor essa relação, basta considerar o batuque como:

> Dança considerada originária de Angola e do Congo (África). Sinônimo de batucada, é talvez a dança brasileira de mais antiga referência, tendo sido assinalada no Brasil e em Portugal já no séc. XVIII. É realizada em roda, da qual participam não apenas os dançarinos, mas também os músicos e os espectadores [...] No centro da roda, fica um dançarino-solista ou um ou mais pares que se incumbem da coreografia. Consiste em forte marcação pelos quadris, sapateados, palmas e estalar dos dedos. Apresenta como elemento específico a umbigada – que o dançarino ou os dançarinos-solistas dão nos figurantes da roda escolhidos para substituí-los [...] A palavra deixou de designar uma dança particular, tornando-se, como o samba, nome genérico de determinadas coreografias ou danças apoiadas em forte instrumental de percussão. (MARCONDES, 1977, p. 89)

Diante dessa profusão de definições, considerações e qualificações para o samba, a ideia que se pretende considerar aqui, por ser aquela que mais se aproxima da poética do samba de roda das margens do Velho Chico é a de uma prática cultural que envolve o canto e a dança, de extraordinária riqueza quanto aos elementos musicais, à melodia, ritmo e coreografia, em que se misturam e se adaptam marcas e influências africanas, europeias e ameríndias.

Depreende-se que o samba surge em meio a rituais comemorativos, religiosos e pagãos e traz, em si, uma pluralidade de ritmos e coreografias com cantigas carregadas de lirismo e poesia, cujos versos representam um universo, às vezes particular, e às vezes da coletividade social. As suas letras – compostas de sentimentos, desejos, crenças, valores, ideologias, fé e religiosidade – são capazes de retratar o cotidiano e a história de uma gente. Na sequência, como se pode observar numa das cantigas do grupo, há a representação de sentimentos e desejos que fazem parte do universo individual, particular.

> Chora, viola, chora
> Chora, viola da mina

Vai dizer àquele ingrato
Que eu ainda estou na mesma sina

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora, viola, chora,
Chora, viola da mina

As rodas de samba, como já foi apontado antes, podem ser encontradas em praticamente todo o estado da Bahia, e essa presença chega até as margens do São Francisco na região de Xique-Xique, através de vários grupos de samba dispostos pelas diversas comunidades da beira do rio. Dentre eles, destaca-se o samba de roda do grupo "É na pisada ê".

Como se tem conhecimento em vários estudos, inclusive aqueles apresentados por Marcondes (1977), o samba se diversifica em vários tipos, de acordo com as suas características e história, a saber: samba de breque, samba-canção, samba carnavalesco, samba choro, samba enredo, samba de gafieira, samba de partido-alto, samba de quadra, dentre outros.

O gênero que atrai o interesse, por ser o objeto de estudo desta obra, é o samba de roda. Este, ainda de acordo com o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006), pode ser definido como uma reunião, com data fixada ou não, de grupo de pessoas para a performatização de um repertório musical e coreográfico. O respectivo dossiê também apresenta, de modo geral e resumido, as suas principais características, a saber: a) A disposição dos participantes se dá em círculo ou formato aproximado, donde se origina o nome; b) Presença de instrumentos musicais membranofones (como o pandeiro e o tambor), idiofones (como o prato-e-faca e as tábuas) e cordofone (como a viola, especialmente). Os tocadores, geralmente homens, ficam juntos na roda com os demais participantes, os quais ainda fazem o acompanhamento musical com palmas, de acordo com certos padrões rítmicos e ostinatos;[11] c) Os cantos são estróficos e silábicos

11 No caso da cantiga da piranha, a expressão "piranha", que se repete entre os versos, pode ser considerada como uma espécie de ostinato, por acabar estabelecendo um padrão rítmico. Ostinato, segundo o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006), é considerado como um padrão (ou desenho)

em língua portuguesa e de caráter responsorial e repetitivo. As estrofes são relativamente curtas e raramente ultrapassam oito versos, sendo que há ainda a ocorrência eventual da improvisação verbal; d) Apresenta coreografia variada, sempre dentro da roda, mas com predominância do gesto típico chamado de miudinho, feito sobretudo, da cintura para baixo e que consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris. Embora os homens, algumas vezes, também possam sambar na roda, a predominância é das mulheres, já o manuseio dos instrumentos é atribuição dos homens. Há, ainda, a alternância de sambadores, pois, em geral, apenas uma pessoa samba ao centro da roda e finaliza a sua participação ao se dirigir a outro participante, geralmente com o gesto da umbigada; e) Pode acontecer dentro de casa, ao ar livre, em praças, terreiro de candomblé, em qualquer lugar. Sua *performance* possui caráter inclusivo e todos podem participar com palmas, cantando os refrãos e até sambando na roda.

Diante disso, percebe-se que tais características aferidas pelo *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006) para qualificar, de uma forma geral, o samba de roda podem perfeitamente ser utilizadas para a descrição do samba do grupo "É na pisada ê". Praticamente tudo o que foi apresentado nessa caracterização pode ser aplicado ao samba do respectivo grupo, como se estivesse descrevendo, apresentando as suas próprias características.

Quanto à roda – forma pela qual se agrupam os integrantes para sambar e que, inclusive, qualifica esse tipo de samba, considerada como uma das suas principais marcas –, não se pode afirmar que, assim como a umbigada, seja exclusivamente trazida pelos africanos, pois, como versa Cascudo (2008, p. 592), "os portugueses e os africanos trouxeram as suas danças de roda, mas os indígenas também tinham as suas. Nenhuma novidade maior, porque a informação sobre as danças de roda é milenar".

Outros autores também coadunam com tal ideia, contudo, tendo o samba de roda surgido a partir de práticas afrodescendentes, na maioria dos casos, pode-se considerar esse tipo de disposição em círculo como advindo dos povos de origem africana. Embora, em algumas danças específicas incorporadas ao samba,

---

rítmico que se repete com regularidade. De acordo com os dicionários de música, ainda se pode definir o ostinato como uma espécie de som repetido ou um padrão de som, que pode ser de natureza verbal, rítmica, textural ou tonal, com o intuito de proporcionar uma estrutura de conjunto harmônica ou rítmica.

como no caso deste grupo estudado, o formato circular pode provir dos portugueses e indígenas.

Uma das marcas trazidas pelo *Dossiê* para caracterizar o samba de roda, como já foi apontado, é o miudinho, o qual é considerado como o passo mais característico do samba de roda, ressaltando que:

> Trata-se de um leve e rápido pisoteado com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão. No caso das sambadeiras, parece ser sempre a partir deste pisoteado que as outras partes do corpo se movem, simultaneamente, e a dança se desdobra. Embora o passo do miudinho seja, em amplitude, pequenino, ele proporciona locomoção cômoda devido à velocidade na qual é executado. Esta locomoção, ademais, pode ser feita para qualquer direção sem sair do miudinho: para frente, para os lados, ou para trás, de acordo com o desejo da sambadeira. (SAMBA..., 2006, p. 53)

Esse "elemento coreográfico, dançado pelas mulheres: o miudinho" (MARCONDES, 1977, p. 684) é também muito comum em todas as rodas de samba do grupo "É na pisada ê", contudo, recebe outro nome pelos seus integrantes: a pisadinha. Essa espécie de gingado é performatizada de maneira semelhante por todas as sambadeiras do grupo e, por ser tão presente nas rodas de samba, acabou servindo de inspiração para a criação do nome do próprio grupo: "É na pisada ê". Em todas as danças e *performances*, esse tipo de passo encontra-se presente, sendo que todas as sambadeiras o dominam com uma peculiar maestria. Elas cantam, dançam, giram, euforicamente, na roda, tendo a pisadinha como a sua maior marca.

Como uma marca comum do samba de roda, o miudinho, Esse tipo de passo ou pisoteado – que embora para o grupo seja mais conhecido como pisadinha – aparece também denominado de miudinho em algumas de suas cantigas como a que segue:

> Dançadeira que quer
> Dançar tão *miudinho*
> Se não dança ao meu gosto
> Dance mais um bocadinho

Na respectiva cantiga anteriormente citada, o miudinho é trazido como uma maneira que a "dançadeira quer dançar", isto é, à maneira tradicional do samba, a qual, para ser boa sambadeira, é preciso dominar essa espécie de pisoteado e, assim, dançar ao gosto de quem a observa, que poderá ser um dos seus pretendentes, pois esse é o momento da exibição e da conquista.

Assim como a pisadinha, outra característica comum dentro do samba do grupo é a umbigada, também usada com frequência pelas sambadeiras, as quais se utilizam desse gesto para convidar outra participante a cair na roda, funcionando como uma espécie de ritual, já que a sambadeira entra na roda após receber a umbigada e, ao sair, escolhe alguém fazendo o mesmo. Isso pode ser observado também na cantiga da piranha, que traz, no próprio verso, a alusão ao gesto da umbigada:

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma *umbigada* na outra, piranha

As duas cantigas supracitadas também demonstram outra característica comum ao samba de roda, trazida no respectivo dossiê: a construção estrófica e silábica. (SAMBA..., 2006) Já na cantiga apresentada a seguir, vê-se o caráter de improvisação, pois enquanto os versos são cantados, pode-se improvisar, acrescentando mais atribuições à mulher que está doida, à medida em que são lembrados outros afazeres que ela tem que executar em sua lida diária. Há, ainda, a repetição de versos ou parte deles que ocorre tanto na cantiga anterior quanto nesta que se apresenta:

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa doida
A mulher pega a água doida
A mulher pega a lenha doida
A mulher lava os trem doida

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Nas apresentações do samba do grupo, é possível observar a disposição em círculo com uma sambadeira ao centro e ainda a presença dos homens tocando os instrumentos, enquanto os demais integrantes acompanham através das palmas. Assim sendo, tomando os exemplos apresentados, pode-se confirmar a inclusão do samba do referido grupo na tipologia de samba de roda, visto que apresenta uma proximidade muito expressiva no que concerne à caracterização desse tipo de samba.

O samba de roda do grupo "É na pisada ê" é, portanto, uma mistura de poesia, música e dança, a qual ocorre em uma espécie de círculo, sendo acompanhada pelo som de violas, pandeiros, caixas, tambores, chocalhos, triângulos, pedaços de madeira e das palmas das sambadeiras e sambadores. Além desses, atualmente, na apresentação de suas rodas, o grupo já dispõe de guitarra, violão elétrico, microfone e caixa amplificada.

Nota-se que as formas culturais, as quais se assemelhavam com o samba de roda na configuração de hoje, são encontradas em diversos registros históricos e estão sempre associadas ao universo dos negros, desde o século XVII, inclusive trazendo a umbigada e a disposição em círculo como marcas latentes.

Mas, conforme o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006), somente em 1838, num jornal satírico editado em Pernambuco, houve a primeira menção registrada no Brasil da palavra "samba", mas feita de passagem, sem nenhuma descrição ou associação específica aos povos de origem africana. Já na Bahia, o primeiro registro foi encontrado pelo historiador João José Reis, na cidade de Salvador, no ano de 1844, em relato de um carcereiro da prisão municipal ao seu chefe de polícia, no qual usava a expressão "samba de africanos ou de nacionais". Contudo, tal registro não traz uma ideia do sentido exato da palavra "samba" empregado naquele momento pelo tal carcereiro.

Por volta da primeira metade do século XIX, de maneira genérica, como já foi dito antes, as diversões e demais danças dos negros eram chamadas de batuque. Somente a partir da segunda metade do referido século, conforme o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006), é que se passa a encontrar, sobretudo na imprensa e em registros policiais, referências em profusão ao samba da Bahia com as características presentes hoje, no samba de roda.

Desde então, o samba, cada vez mais, foi incorporando-se às práticas culturais da sociedade baiana, especialmente, da região do recôncavo. Transpôs as fronteiras da Bahia e do Nordeste, chegando até outros lugares como o Rio de Janeiro, porém acrescentando outras características, assumindo novas influências e configurações, pois, conforme versa Carneiro (1961, p. 6),

> O samba de roda, transplantado da Bahia, comunicou os seus ritmos e o seu nome (*samba*) à canção popularesca vigente no Rio de Janeiro e à dança social que lhe corresponde, mas também manteve a sua individualidade no *partido alto* e no *samba*, danças de umbigada das escolas de samba.

Observa-se, mediante a diversidade de informações trazidas pelos estudiosos em suas inúmeras obras, que o samba como gênero musical constitui-se a partir de uma confluência de ritmos, culturas e situações específicas, as quais contribuíram para uma variedade de gêneros e ainda de hipóteses sobre o seu surgimento e constituição em meio a essa pluralidade rítmica e performática. Segundo Marcondes (1977, p. 683), "os sambas mais conhecidos são os da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo".

Sendo assim, dentre os vários cursos tomados pelo samba de roda no decorrer de sua história, segue-se agora pelas águas do Rio São Francisco, responsáveis por conduzir essa manifestação cultural até a região de Xique-Xique, onde assumiu também um jeito particular, uma nova aparência, devido às influências de uma nova terra e de uma nova gente.

Navegando pelas águas do Velho Chico, o samba de roda chega juntamente com a gente que desembarcava nas imediações da Ilha do Miradouro durante o seu processo de povoamento e de estabelecimento da cidade de Xique-Xique, e vai se configurando como prática cultural dentro das comunidades ribeirinhas. Em meio a essa ambiência plural, de riqueza de povos e culturas, a poética oral ribeirinha passa a tomar forma, e os grupos de samba começam a ocupar um lugar de destaque, entre as manifestações da cultura popular das margens do Velho Chico, dentre eles, em especial, o samba do grupo "É na pisada ê".

Segundo depoimentos dos próprios integrantes, em especial, da sra. dona Anita, a principal solista do grupo e guardadora dessa tradição, o samba de roda, que hoje recebe o nome de "É na pisada ê", existe desde o ano de 1938, tendo

como o seu fundador o sr. Manoel Por Baixo, avô de dona Anita, a qual herdou a tradição desse samba, mantendo-o até os dias de hoje.

Quanto ao apelido "Por Baixo" que acompanha o nome do seu avô, a própria dona Anita conta que todos os integrantes da família passaram a ser chamados assim, porque todas as vezes que o pai do seu avô bebia cachaça com raízes dentro (prática comum dos moradores até hoje), costumava usar a expressão "É Deus por cima e nós por baixo". A partir daí, todos começaram a chamar a família dos "Por Baixo".

Surgiu nas imediações do Bairro de Paramelos, inicialmente, tendo como participantes e organizadores o sr. Manoel Por Baixo e seus familiares. Nessa época, por volta dos anos de 1940, costumavam se reunir em grupo para as rodas de samba ao redor das fogueiras, especialmente, no período junino, para se confraternizar e comemorar a colheita de milho, de feijão e de outros gêneros. Nesse período do ano, na região, costuma-se colher as plantações feitas na estação das chuvas, geralmente, iniciada no final do ano, indo até abril.

Então, o mês de junho era o tempo da fartura, era tempo de comemorar e agradecer aos santos, como afirmam os próprios moradores: "A gente planta nos dias de São José e colhe nos dias de São João, quando o tempo é bom de chuva".[12] É também nessa época que há a produção de outros alimentos como as frutas, dentre elas, a laranja e a lima, as quais são citadas nas cantigas do samba do grupo.

Na noite do dia 23 para 24 de junho, acontecia a mais importante das festas, pois era a noite de São João, ao qual muitos tinham devoção, devido à influência da Igreja Católica no processo de colonização, fato que contribuiu para que muitas tradições chegassem de Portugal e se estabelecessem como práticas aqui no Brasil, inclusive nas margens do Velho Chico. Uma das cantigas do próprio grupo de samba serve para comprovar tal relação com a religiosidade e, em especial, com o São João e a sua festa, a qual, segundo os próprios versos, ocorre anualmente:

---

12 Na tradição católica, o dia de São José é comemorado em 19 de março, e o de São João, em 24 de junho. Assim, nesse período, entre os meses de março e junho, costuma-se plantar e colher alguns gêneros como o milho e o feijão que levam, geralmente, três meses para a produção dos grãos.

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Quando for para outro ano
Eu venho, senhor São João

Ontem eu disse
Hoje torno a dizer
Quem tiver suas promessas
Cuide logo em fazer

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Meu senhor São João foi embora
De muda pela glória
De muda pela glória
Quem me dera ir com ele
Quem me dera ir com ele
Dentro do seu oratório

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Viva, meu senhor São João

Com o crescimento do bairro e a chegada de outras famílias na região, o samba foi se tornando mais forte, agregando outros participantes e se fazendo presente em diversos momentos da vida cultural da comunidade. As rodas de samba do Bairro de Paramelos (como ainda era conhecido) tornaram-se cada vez mais frequentes, passando a ser um momento de encontros e de celebrações entre as pessoas da comunidade, as quais se reuniam para comemorar a boa pescaria, as colheitas, os nascimentos, os casamentos, dentre outras atividades, também por ocasião das festas religiosas.

E cada vez mais, devido à grande religiosidade das pessoas da referida comunidade, as rodas de samba foram sendo motivadas pelo aspecto religioso, ocorrendo por volta das celebrações católicas do dia de Reis, dos santos padroeiros São José, Santo Antônio, São João, São Pedro, dentre outros. Isso porque, na colonização da região, houve a presença marcante da Igreja Católica e suas estratégias de evangelização, como a realização das Santas Missões, a catequização e a construção de capelas, dentre outras ações. Tal circunstância, contribuiu para que o samba de Paramelos, assim como em outras regiões da Bahia e do Brasil, mantivesse essa aproximação com a religiosidade, a reza, a adoração.

Sendo assim, tornou-se comum a associação do samba a uma espécie de dança religiosa, não somente para o catolicismo, mas também para as religiões de matriz africana. O ato de louvar, o ritual da dança em honra e adoração à divindade, presente nas cerimônias religiosas, é adotado pelas três principais etnias formadoras da cultura de nossa nação: ameríndia, europeia e africana. Nesse sentido, convém ressaltar que o samba aparece, muito comumente, associado com dança religiosa, dança ritual e dança da reza.

Vale ressaltar que, de acordo com depoimentos de membros do grupo "É na pisada ê", nas festas religiosas dos terreiros de candomblé existentes na região, há sempre rodas de samba,[13] inclusive com a participação de alguns integrantes do grupo. Mas, segundo os depoentes, essas festas ocorrem de forma reservada dentro do terreiro, visto que, como se tem conhecimento, ainda existe muita discriminação para com as práticas religiosas de matriz africana em nossa sociedade. Isso ocorre devido ao afropessimismo implantado através da ideologia do embranquecimento que se pauta no desmerecimento do negro e suas práticas culturais e religiosas.

Contudo, esse tratamento subalternizante e excludente dado às práticas culturais e religiosas afrodescendentes não conseguem impedir que o samba, quando ultrapasse os limites dos terreiros, chegue até as praças, os pátios e demais espaços de convivência social, carregado de marcas e características desse

13 A dança sagrada dos candomblés não é considerada propriamente um samba, apesar de haver uma roda (o xirê), onde dançam os orixás manifestados e membros da religião. Mas, tanto nas comemorações profanas dos terreiros como em algumas festas sagradas específicas (a exemplo do culto, na umbanda, aos marujos, às pombagiras etc., em homenagem a essas entidades), é comum haver roda de samba. Há indícios, portanto, de que o termo "candomblé", empregado pelos depoentes, no contexto xiquexiquense, designe, de maneira genérica, as religiões de matriz africana ali existentes (candomblés e umbandas).

viés tão forte dentro da cultura do “povo de santo”, como assim são chamados os adeptos das religiões de matriz africana.

Da marginalidade a que é relegado pela maior parte da sociedade, esse samba chega trazendo elementos de sua tradição como os passos, os batuques, alguns adornos como as guias de santo, e outras espécies de vestimentas, muitas vezes, utilizadas em rituais particulares. É pertinente lembrar que, nas rodas fora dos terreiros, não se utilizam apenas os trajes e adereços exclusivos dessas cerimônias, mas alguns desses elementos aparecem mesclados às vestimentas comum do grupo.

É válido ressaltar ainda que, para este estudo, não se utilizaram as cantigas proferidas em cerimônias religiosas dos terreiros xiquexiquenses, nem se observaram as rodas de samba realizadas em seus rituais, visto que nem todos os integrantes do grupo “É na pisada ê” são praticantes das religiões de matriz africana ali existentes, mas apenas alguns, os quais mantêm uma certa reserva e sigilo quanto a isso, devido, sobretudo, ao próprio olhar discriminatório por parte da sociedade, da Igreja Católica e outros segmentos. Isso porque, conforme versa Góis (2008), a herança cultural e religiosa gestada no período colonial ainda persiste no preconceito, desconhecimento e não reconhecimento das tradições religiosas de herança africana.

Notam-se, nesses sujeitos – os membros do grupo –, a fé e o respeito às entidades sagradas e práticas dos terreiros, mas não gostam muito de falar a respeito, por medo de o grupo vir a sofrer alguma retaliação, como não poder se apresentar nas festas da Igreja Católica, participar de grupos musicais e outras atividades. Pois, nesse momento, tem-se iniciado um movimento de maior aceitação e integração do grupo por parte da Igreja Católica, o que será discutido com mais detalhamento adiante. Então os integrantes do grupo utilizam a estratégia do silenciamento, que se iniciou com a escravização do negro, diante da proibição de muitas de suas práticas culturais e religiosas.

Desde que aqui chegou, durante a colonização, o negro teve de aprender a conviver com situações desfavoráveis à sua cultura, religião e até mesmo à própria sobrevivência. O sistema social vem contribuindo, desde a colonização até os dias de hoje, com o processo de exclusão dos negros, causando, assim, desumanas condições de vida desses sujeitos. Por isso, na tentativa de não sofrer as consequências desfavoráveis dentro da sociedade, muitos afrodescendentes

costumavam – e alguns ainda continuam – a negar a sua cultura e tradição, uma vez que:

> O africano escravizado, com sua estranheza e diferença, era tanto mais aceito quanto mais negava e se distanciava de seus ritos e de sua cultura. Só na negação de si mesmo, ele podia ser reconhecido como gente, como pessoa, como humano. (GÓIS, 2008, p. 87)

Assim, como no caso de alguns integrantes do respectivo grupo de samba, a ressignificação de algumas práticas e até mesmo o silenciamento passaram a fazer parte da vida dos povos afrodescendentes. Contudo, determinadas marcas da cultura afrodescendente acabaram chegando até o samba de roda em estudo, como alguns componentes da vestimenta, instrumentos musicais, adereços, ritmos, passos e expressões verbais.

No que compete às letras das cantigas apresentadas pelo grupo em suas rodas de samba, nas festas de padroeiro ou demais momentos, pode-se afirmar que não trazem referências diretas a orixás ou rezas do candomblé. Apenas invocações e referências aos nomes de santos católicos são percebidas.

Mesmo assim, através dos elementos da cultura afrodescendente que se presentificam no samba do grupo, como os citados anteriormente, pode-se inferir que servem para demonstrar a diversidade cultural e religiosa que constitui a comunidade de sambadores, uma vez que, mesmo tendo roupas específicas para as apresentações nas rodas de samba, em algumas dessas apresentações, especificamente as mais particulares, isto é, que se realizam nas imediações do próprio bairro em que vivem os componentes do grupo, os trajes se compõem com mais evidência desses elementos da cultura de matriz africana, como o torço, as guias e as roupas brancas.

Geralmente, isso ocorre mais quando a roda de samba acontece como parte de alguma reza, caruru de Cosme e Damião ou festa de samba na casa de alguma pessoa da comunidade. Nessa circunstância, vê-se, de modo mais enfático, o uso de roupas brancas, guias, torços e até alguns outros símbolos que representam a cultura e as religiões de herança africana. Sendo assim, em momentos como esse, fica latente a convivência entre culturas diversas, nesse caso, a do colonizador (o branco) com a do escravizado (o negro). Nas apresentações, nos espaços e

festas públicas e religiosas, os trajes são mais estilizados para a apresentação, na qual prevalecem a saia rodada de tecido florido e as blusas com o nome do grupo.

Inicialmente chamado de samba de Paramelos, por ter nascido nas imediações do bairro homônimo, o grupo de samba de roda "É na pisada ê" passou a se chamar assim, somente algum tempo depois. Como já fora justificado aqui, tal mudança de nome teve como inspiração essa espécie de pisoteado que se faz principalmente com os pés, chamada de sapateado, conforme já descrito antes neste estudo, mas que, na região, é conhecido por todos como pisadinha. É por isso que o samba recebeu o respectivo nome.

Quanto ao bairro de Paramelos, este recebeu tal nomeação como uma homenagem à primeira família a estabelecer residência na região. A família Paramelos foi uma das pioneiras na povoação do bairro onde hoje vive a maioria dos integrantes do grupo, bairro atualmente chamado de São Pedro.

Tendo nascido sob os cuidados do sr. Manoel por Baixo, um dos homens que possuíam certa notoriedade no bairro, com boas relações, inclusive por ser respeitado como um grande pescador e comerciante, o samba ganhou fama, e as suas rodas se tornaram cada vez mais frequentes dentro da comunidade, chegando a ser consideradas, na época, como uma grande oportunidade de interação entre as pessoas de famílias, bairros e até localidades vizinhas.

As rodas de samba do grupo passaram a ser tidas como grandes acontecimentos sociais, pois reuniam gente de toda a região. Os próprios integrantes do grupo contam que muitos casamentos se deram a partir desses encontros, o comércio se fortaleceu, contribuindo para o crescimento da economia local. Porém, com o passar dos tempos, devido ao envelhecimento do sr. Manoel por Baixo, considerado um grande incentivador da arte e da cultura na comunidade, o samba foi perdendo força, e as suas rodas passaram a acontecer com bem menos intensidade, ficando relegadas ao interior das casas de alguns de seus integrantes. Essas rodas de samba passaram a acontecer em ambientes fechados, de forma reservada e sem a grande expressividade de outrora.

Tal realidade só permaneceu assim até o início da década de 1990. Com o falecimento do seu criador, a sua neta, dona Anita, uma senhora que hoje se encontra com quase 80 anos, assumiu o posto de líder e incentivadora do grupo. Com isso, a realidade começou a mudar e, sob o olhar inovador de uma deficiente visual, o samba do grupo "É na pisada ê" voltou a brilhar, ganhando um novo posto dentro da comunidade.

Dona Anita é anciã e deficiente visual, não enxerga, mas traz, em sua memória, as cantigas e os passos das suas danças. Juntamente com outros integrantes do grupo, vem fortalecendo gradualmente as tradições da comunidade, por meio da poética do seu samba de roda. Dona Anita age como uma grande incentivadora da cultura popular, fazendo, hoje, as vezes de seu avô em tempos passados. É ela quem coordena e organiza as rodas e as cantorias, bem como ensina a maneira de se dançar algumas coreografias e passos, o modo de se cantar as letras das cantigas. Nas apresentações, comanda a roda e puxa o samba na maioria das vezes, agora, utilizando caixa amplificada e microfone, evidenciando a sua participação. É ela uma das principais solistas, já que, por diversas vezes, adentra na roda para puxar o ritmo, a cantiga, a dança.

Costuma-se dizer que "dona Anita enxerga com os olhos da alma", pois quem não a conhece, ao vê-la dançar e cantar na roda, jamais imagina que ela seja deficiente visual. Dona de um sorriso permanente, a principal motivadora do grupo traz consigo a felicidade e o orgulho, por ver o seu grupo cada vez mais vivo, mais fortalecido. Está sempre estimulando todas a gerações (crianças, jovens, adultos e idosos) para cair na roda. Na figura de dona Anita, traduz-se o papel da mulher, sobretudo, anciã, na manutenção da memória negra, do legado cultural afrodescendente.

O grupo, atualmente, mantém-se sob a coordenação de dona Anita, auxiliada por suas companheiras e vizinhas sambadeiras. Como em outras práticas da cultura popular, as mulheres passaram a ter destaque dentro do grupo, e dona Anita, por meio da oralidade, é quem ensina as coreografias, repassa as letras e os ritmos das cantigas, conta histórias, enfim comanda, em tom griótico, todas as suas atividades. Sim, pode-se dizer que dona Anita é uma espécie de *griote* (à moda brasileira) do grupo, pois, apesar de lhe faltar a visão, conecta oralidade e *performance*, assumindo o papel de guardiã e transmissora do patrimônio cultural (imaterial) daquele grupo. Na roda de samba, é ela quem direciona o andamento da "brincadeira", como os próprios integrantes costumam chamar a roda de samba, atuando, também, como a dançarina-solista de mais expressividade.

Conforme Barzano (2013), *griote* é o feminino de *griot*, uma palavra de origem francesa, de uso habitual no noroeste da África, na região do Mali, cuja colonização foi feita pela França. Já o termo "griótica", originado do francês *griotique*, foi criado e inicialmente usado no teatro africano. Como versa Queiroz (2007, f. 109):

> O termo *griotique*, de acordo com a perspectiva sinalizada por Niangoran Porquet, antropólogo e dramaturgo costa-marfinense, traduzia um conceito literário e artístico de teatro apresentado como representativo de especificidades do teatro negro africano. Ao espelhar-se na arte performática *griot*, a experiência *griotique* reivindicou uma síntese entre poema, drama e narrativa curta, estabelecendo, portanto, um 'teatro total', resultante da integração entre o verbo, a expressão corporal, a música, a poesia, a dança e a recitação.

Convém ressaltar que a expressão "oralidade" vai além do significado banalizado de seu termo, mas uma oralidade que exige interlocutores, ação, mediação e recepção, como ocorre em todos os momentos das apresentações do samba de roda. Oralidade, pode ser entendida, portanto, como vocalidade, assim como versa Zumthor (2005, p. 141, grifos do autor):

> A presentificação performancial de um enunciador e de seus ouvintes implica uma mediação que (na acepção corrente da palavra *performance*) é vocal. Assim, não me contento em remeter ao que designa o termo banalizado *oralidade* (o fato bruto de que o meio não é a escrita e provoca uma percepção auditiva). Falo de *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes.

Quando dança, a velha Anita enlaça a música e a poesia em seu corpo, numa espécie de pedagogia performática do samba de roda ribeirinho – atravessada pela marcação oral da poética que emerge do Velho Chico, a qual ancora a memória do seu povo – incentivando a perpetuação dessa manifestação cultural nos corpos e na oralidade dos mais jovens. Eis o seu papel de *griote*, compreendido a partir do livro autobiográfico *Amkoullel, o menino fula* (2003[1992]), de Amadou Hampâté Bâ, que apresenta uma teoria sobre a arte narrativa e performática do *griot* – abordagem imprescindível ao entendimento da magnitude dessa herança antigrafocêntrica para o legado cultural afrodescendente.

As mulheres são maioria e se destacam na roda de samba com seus passos, seus requebros, suas pisadinhas e saias rodadas. Ao lado de dona Anita, uma outra mulher vem se destacando em frente ao grupo: a professora Giselda

Pinheiro Meira, ou simplesmente Del, como é chamada carinhosamente por todos. Enquanto se encontrava à frente do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de Xique-Xique, nos últimos anos, iniciou um trabalho de valorização e incentivo ao grupo.

A professora Giselda e dona Anita estão, atualmente, à frente da coordenação do grupo. Del integra-se ao grupo não apenas como sambadeira, mas tocando viola e, às vezes, puxando as cantigas. Como aluna do curso de Especialização em Estudos Linguísticos e Literários da UNEB, em Xique-Xique, Giselda desenvolveu também um trabalho monográfico de conclusão de curso, baseado em uma pesquisa sobre o grupo.

A partir do ano de 2009, por meio das atividades de extensão desenvolvidas pelo Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias da UNEB do *campus* de Xique-Xique, o grupo passou a ter mais expressividade dentro da comunidade xiquexiquense. Convidado para apresentar a sua roda de samba nos referidos eventos da universidade, o grupo passou cada vez mais a ser conhecido e valorizado, inclusive chegando a receber ajuda de custo de alguns setores públicos, a exemplo da Pró-Reitoria de Extensão (Proex) da UNEB, para a compra de instrumentos, confecção das vestimentas e de outros acessórios.

Dessa forma, depois das apresentações nos eventos da UNEB em Xique-Xique, começaram a surgir convites para se apresentarem nas escolas, feiras de cultura, e outras festas, tanto na cidade de Xique-Xique quanto em cidades circunvizinhas. A cada dia, o grupo vem ganhando mais notoriedade dentro do cenário cultural regional e até mesmo nacional. O grupo já se apresentou em alguns programas de TV, tanto no âmbito regional quanto de alcance nacional, a exemplo da participação no programa *Globo Rural*, da Rede Globo de Televisão.

Devido ao trabalho efetuado com a cultura popular tanto no, *campus* XXIV da UNEB, em Xique-Xique, quanto pela prefeitura municipal e outros projetos de fomento e valorização à cultura local, o grupo e suas tradições vêm cada vez mais se fortalecendo. Tais ações também têm contribuído para o aumento da autoestima dos integrantes do grupo. Atualmente, a grande evidência do grupo dentro da comunidade serve de motivação para as mais novas gerações de sambadeiras e sambadores. Antes, havia uma certa resistência dos mais jovens, os quais não se sentiam à vontade para sambar nem participar das rodas. Agora, todos querem fazer parte do grupo e integram, orgulhosamente, as rodas de samba. Por isso, o samba atualmente, possui integrantes de diversas faixas etárias:

desde crianças a partir de dois anos de idade até anciãos de, aproximadamente, 90 anos.

O lugar de destaque no grupo é das mulheres, e os homens ocupam um papel secundário, mas também importante, pois são eles que tocam com habilidade e maestria a maioria dos instrumentos utilizados no samba. Algumas vezes, entram na roda e fazem alguns giros e pisadas, embora não seja uma prática que perdure muito tempo, pois não é comum fazerem o papel de solista. Ficam mesmo compondo a roda, batendo palmas ou tocando os instrumentos.

Há uma certa vaidade em cada um dos integrantes do grupo, que, hoje, conta com aproximadamente 80 sambadeiras e sambadores das mais diferentes faixas etárias. Mas as mulheres são mais vaidosas do que os homens, pois, quando vão à "brincadeira", como é de costume se chamar a roda de samba, investem muito mais na aparência e na composição do vestuário. Enquanto os homens se limitam ao uso de calça, de uma camisa e, às vezes, de um chapéu (hábito comum entre os moradores da região), as mulheres usam roupas coloridas com longas e rodadas saias estampadas de flores, colares, pulseiras e brincos coloridos e, também, costumam prender o cabelo com flores ou laços de fitas.

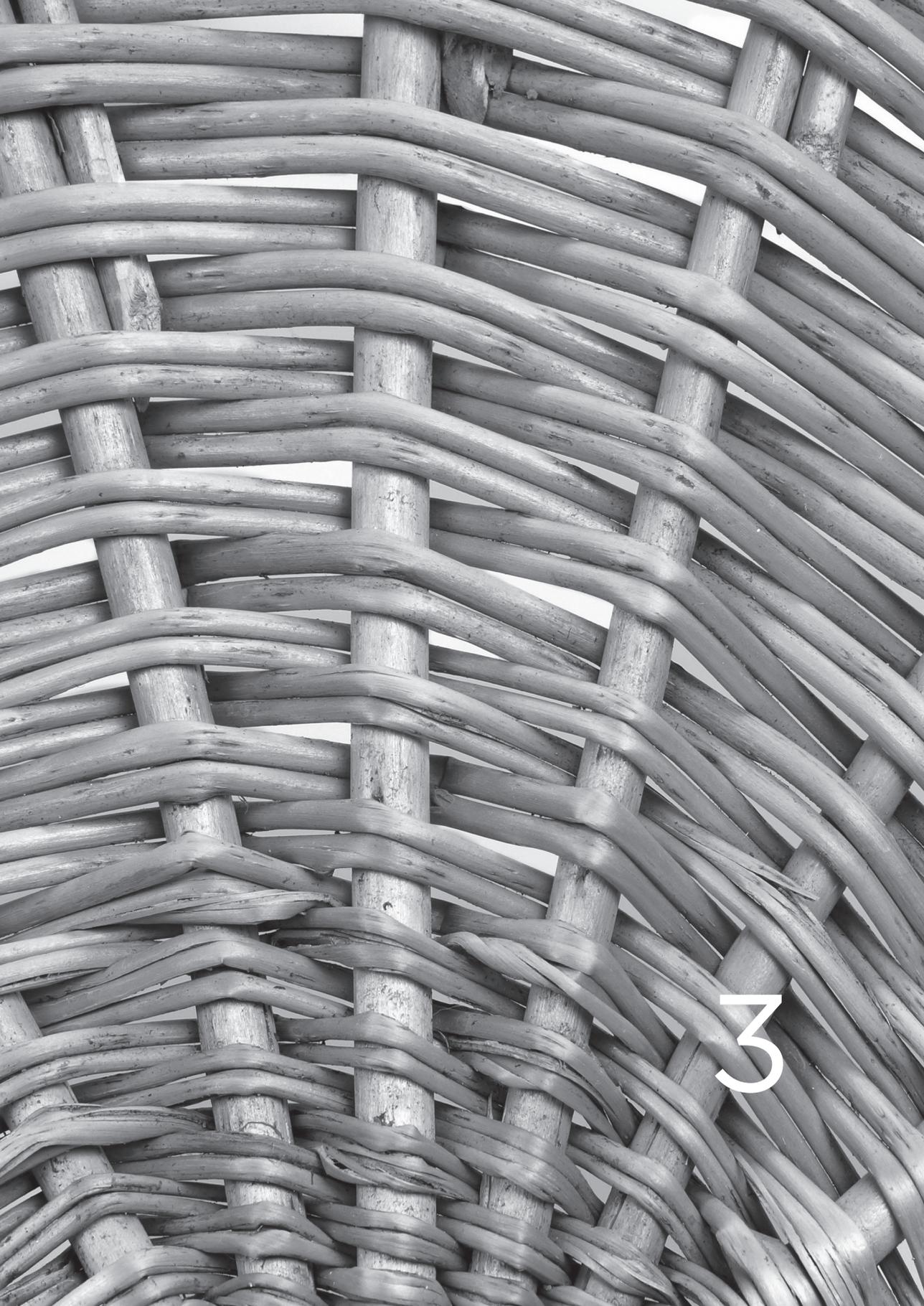
Estão sempre usando perfumes e maquiagens, especialmente o batom, sem se esquecer das unhas pintadas. Assim, para as mulheres, o dia em que tem roda de samba é dia de grande alegria, de ficar bonita e cheirosa, pois é um momento de encontrar amigos e – principalmente para as jovens solteiras – hora de paquerar, de se fazer notar pelo gingado dos quadris, pelo ritmo da pisadinha, visto que a roda de samba não deixa de ser um grande palco, onde a sambadeira tem o seu momento de solista na roda para se exibir e demonstrar a sua dança, beleza e graça.

Como já foi dito, compete aos homens tocar a maioria dos instrumentos, mas é comum as mulheres utilizarem dois pedaços de tábuas, sendo que, ao bater uma na outra, extraem uma espécie de som, o qual dá ritmo às cantigas. Esses vários tipos de instrumentos tocados pelo grupo servem também para ilustrar, na poética oral ribeirinha, o encontro entre várias culturas, pois a viola e o violão chegaram em nosso meio, pelos portugueses, já os tambores foram trazidos pelos africanos.

Nas rodas de samba, há o predomínio da espontaneidade na maneira como todos se apresentam. É um momento de grande alegria e descontração, no qual todos se envolvem e participam cantando, sambando, girando, batendo palmas

ou tocando instrumentos. A roda de samba está presente em praticamente todas as atividades culturais e demais festejos regionais. Seja do âmbito profano ou religioso, a tradição da roda de samba vem se tornando, cada vez mais, expressão festiva do universo ribeirinho. Desde um batizado, casamento, aniversário, pescaria ou festa de padroeiro, tudo leva o povo das margens do Velho Chico a cair no samba.

A poética do samba de roda, dentre as diversas manifestações que compõem o cenário cultural das margens do Velho Chico, ocupa uma posição precípua, tornando as suas rodas e apresentações cada vez mais costumeiras e tradicionais nos festejos e demais celebrações da região, confirmando a assertiva de que, numa comunidade, "todos os acontecimentos podem dar motivo para um samba, seja um batizado, uma reunião espontânea dos moradores do povoado etc". (PINTO, 1990, p. 108)

A história do samba de roda do grupo "É na pisada ê" e suas características se aproximam das dos demais grupos desse mesmo gênero, porém com uma identidade particular que lhe confere um retrato diferenciado dos demais, devido, entre outros fatores, ao processo de colonização e de formação de sua gente.

3

O samba das margens como documento de memória e lugar de representação das identidades

O samba de roda das margens do Velho Chico constitui-se como um lugar de memória coletiva, uma vez que traz, em si, toda uma representação da cultura local, construída a partir de uma perspectiva pluricultural que se apoia nas matrizes indígena, portuguesa e africana. Essa diversidade cultural, da qual se compõe a nossa cultura popular, consolidou-se desde os primórdios da colonização, trazendo, nas canções populares, as representações das identidades dos povos ameríndios, portugueses e africanos presentes em terras brasileiras. Como postula Roméro (1897, p. 3), na introdução da obra *Cantos populares do Brasil*, sobre as nossas lendas e canções populares,

> [...] no primeiro seculo da colonisação, portuguezes, índios e negros, acharam-se em frente uns dos outros, e diante de uma natureza esplendida, em luta, tendo por armas o obus, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O portuguez lutava, vencia e escravisava; o indio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava captivo, o africano trabalhava, trabalhava...Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o portuguez de seus lares, d'além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver.

Percebe-se, então, que a poesia popular do Brasil, desde a sua consolidação, apresenta traços de uma pluralidade de características, embora, como versa Roméro (1897), saiba-se que o português, pelo poder que ocupava dentro do processo colonizatório, deixou um legado maior dentro da tradição popular brasileira. Ainda conforme Roméro (1897), o português foi o concorrente mais robusto, devido à sua cultura e, também, o que deixou mais tradições, sendo que, inicial-

mente, as canções e os cantos populares das três matrizes ainda se mantinham praticamente separados, mas a partir do século XVII e, sobretudo, XVIII, foram se aglutinando para se integrar à parte, produzindo o corpo de tradições do povo brasileiro.

Mas essa era uma realidade dos primeiros momentos de formação da nação brasileira, durante os tempos de colonização. Hoje em dia, não se pode afirmar que tal robustez se processe como antes e esse pensamento de Roméro (1897) vem se tornar contestável, mediante a força que os demais vértices culturais como o africano e o indígena exercem, atualmente, na formação do cenário cultural brasileiro, ocupando uma posição cada vez mais fundamental na construção dessa espécie de mosaico cultural brasileiro. Tal processo de integração entre as culturas pode ser percebido ainda hoje, como no caso da poética do samba de roda estudada aqui.

O processo de formação da cultura ribeirinha nas margens do Velho Chico ocorreu de forma similar, pautando-se nessa confluência de identidades e características, sendo que a poética oral do seu samba de roda aparece composta de marcas e tradições diversas. Vale considerar, de imediato, que, nessa poética oral do samba de roda ribeirinho, as tradições de cunho afrodescendente aparecem muitas vezes em destaque.

Através dessa diversidade cultural que permeia o samba de roda ribeirinho, os espaços de memória da cultura ribeirinha vão se consolidando. Assim sendo, os versos e os ritmos das cantigas, a ginga e a pisada desse samba de roda da beira do rio podem ser considerados, dentre outras manifestações culturais, como elementos fundamentais para a expressão das identidades ribeirinhas.

Dessa forma, pode-se inferir que o samba de roda ribeirinho contribui para a afirmação das identidades dos povos das margens do Velho Chico. Tais identidades trazem consigo as marcas do hibridismo cultural, pois se fazem notórias, nesse tipo de samba, a riqueza rítmica da cultura africana e a presença de influências ibéricas misturadas, também, com o canto e a dança indígena. A interpenetração dessas culturas contribuiu para o surgimento de diversas modalidades de cantos e danças que irromperam em meio aos diversos grupos culturais, tornando-os ainda mais ricos em relação às suas práticas e manifestações poéticas.

Neste processo, aqui, chamado de ressignificação da cultura de matriz africana, o samba de roda, devido à ideologia do branqueamento com a marginali-

zação da estética cultural afrodescendente, acabou adaptando-se, ou mesmo se incorporando às manifestações culturais da etnia branca, colonizadora. Dessa maneira, tornou-se uma manifestação de cunho plural e diversificado, pois, conforme Munanga (2006), um mesmo indivíduo, um mesmo ator coletivo pode apresentar várias identidades, sendo que a pluralidade de tais identidades pode produzir tensões e contradições, tanto na imagem que o indivíduo constrói de si como na sua maneira de agir no seu meio social.

Tal circunstância tem sido incorporada à realidade do povo negro como forma de sobrevivência de suas tradições, pois, em nossa cultura, é impossível enumerar ou mesmo resumir a contribuição dos africanos, uma vez que:

> Os saberes trazidos da terra natal englobam todos os campos da vida humana: social, religioso, econômico, técnico ou mental. Alguns foram ressignificados culturalmente e adaptados à nova realidade para garantia da sobrevivência dos africanos, via construção de suas novas identidades. (REIS, 2008, p. 54)

Na comunidade poética formada pelos integrantes do grupo de samba “É na pisada ê”, um exemplo da pluralidade das identidades pode ser apontado: o fato de que uma sambadeira ou um sambador, muitas vezes, faz parte de grupos religiosos da Igreja Católica, nos quais participa ativamente dos seus rituais, também em grupos musicais, cantando e até sambando em festas de padroeiros ao final das missas, nos espaços em frente à própria igreja, sendo que, em outros momentos, exerce o papel de membro atuante dentro de terreiros de Candomblé, como filhos de santo, participando tão ativamente quanto na religião católica, de rituais, celebrações e festas da cultura, da religião de matriz africana.

Porém, segundo Sodré (2007), apesar de suas características mestiças, onde se misturavam influências africanas e europeias, essa música, que passou a se chamar samba, acabou habitando por entre o seio da população negra, especificamente após a abolição. Tornou-se, portanto, um batuque menos ostensivo, que, ainda segundo o referido autor, modificava-se como tática de preservação, para que houvesse continuidade. Essas músicas e danças de ascendência africana passavam por transformações e acabavam perdendo alguns elementos e ganhando outros, em decorrência da ambiência social, pois, como se tem conhecimento,

> [...] em toda a história do negro no Brasil, as reuniões e os batuques eram objeto de frequentes perseguições policiais ou de antipatia por parte das autoridades brancas, mas a resistência era hábil e solidamente implantada em lugares estratégicos, pouco vulneráveis. (SODRÉ, 2007, p. 14-15)

Dentro dessa realidade, o que acaba se constituindo é um samba de roda heterogêneo, fruto de uma hibridização cultural, com marcas advindas de matrizes diversificadas. Tal manifestação cultural pode ser considerada como uma forma de resistência da cultura afrodescendente que se apoiou nessa mistura de elementos. Mesmo sendo constituído numa diversidade cultural com marcas oriundas do branco europeu e também dos povos indígenas, são as marcas do batuque e do ritmo africano que acabam se destacando, permeando, até os dias de hoje, as rodas de samba, como as das margens do Velho Chico.

De maneira geral, nas culturas tradicionais africanas, conforme afirma Sodré (2007), a música aparece sempre associada a outra forma de manifestação cultural como danças, mitos, lendas e objetos. Sendo assim, o samba de roda ribeirinho é um exemplo desse tipo de manifestação, pois pode estabelecer relações com a religião, as lendas, os costumes, a história do lugar e o próprio Rio São Francisco, como forma de representação de identidades, pois as suas letras, vestimentas, instrumentos, batuques e gingados se consolidam como espaços da sua memória cultural, como forma de preservação de suas tradições, que, na maioria das vezes, apresentam-se construídas e reinventadas a partir de um contexto social que exige estratégias inventivas.

É pertinente salientar que a tradição passa a ser considerada não como uma prática fixa e repetitiva dos costumes, com vistas à preservação de um passado irredutível à razão e à reflexão, sem relacioná-lo a uma atual vigência social de demandas e inovações diferenciadas, mas como um processo capaz de considerar os aspectos seletivos, avaliativos e evolutivos, pelo qual passa a surgir uma nova experiência, uma nova prática viva e adaptável, de modo intencional ou não.

A tradição presente no samba de roda ribeirinho aproxima-se, então, dessa perspectiva, pois, no propósito de tecer as suas identidades e de preservar a sua memória cultural, os seus sambadores estabelecem uma relação entre a tradição do passado e o novo, este influenciado por uma contemporaneidade da deman-

da, do consumo, seguindo, na via de transmissão de suas tradições, um caminho estrategicamente pautado em invenções e reinvenções.

Isso ocorre porque, "[...] para ser útil às estratégias identitárias, ela (a transmissão) deve atuar no complexo jogo da reprodução e da invenção, da restituição e da reconstrução, da fidelidade e da traição, da lembrança e do esquecimento". (CANDAU, 2011, p. 106) Pois o esquecimento e a memória caminham juntos, como versa Achugar (2006), podendo o indivíduo, a depender da situação, posicionar-se quanto a um ou outro. Isso porque, como também aponta Candau (2011, p. 127):

> O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios.

No caso dos povos ribeirinhos e seu samba de roda, a tradição é vista nesse âmbito, como um processo de refeitura, um constante *devir*, apoiado, muitas vezes, na reinvenção de suas memórias. As práticas de culturas como essas das margens do Velho Chico passam a ser vistas, portanto, como um ato consciente e pautado na utilização de uma memória ativa, de uma tradição que se adapta e se atualiza. O passado é trazido ao presente como ato ideológico, deixando de ser um passado em desuso para se tornar um passado atuante, pois, conforme Lemaire (2002), esse passado-presente encontra-se sempre em movimento, envolvido num processo permanente de recomposição, vivo, fluido, aberto, nunca acabado nem fixado.

Assim, a poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico segue seu curso, navegando por uma memória viva, vista como um instrumento que permite utilizar os elementos do passado para a realização de um presente, adaptando-os à maneira de se pensar e reproduzir esse passado, sob uma nova perspectiva, dentro do meio social na contemporaneidade. É preciso, então, manter a consciência de que a memória, para os estudos da oralidade, segundo Santos (2012), é um elemento fundamental, pois é no ato de lembrar e esquecer as histórias, que as relações sociais de um grupo se evidenciam, mantendo-se somente aquilo que é considerado importante.

Nota-se que a força da voz ecoada pelas composições poéticas, como as cantigas desse grupo estudado, acaba influenciando no cotidiano, nas ações e comportamentos dos integrantes de um grupo cultural, pois, em tais composições, há a presença de uma memória que pode ser lembrada ou esquecida, direcionando, assim, todo um comportamento social. Nesse sentido, por conseguinte, é preciso salientar que:

> A poesia oral constitui para o grupo cultural um campo de experimentação sobre si mesmo, possibilitando desse modo o domínio e o conhecimento do mundo. A autoridade do passado institui-se como programa do futuro e a produção poética individual ultrapassa a sua contingência na medida em que incorporar a sua tradição. (NOGUEIRA, 1999, p. 7)

No samba de roda das margens do Velho Chico, a música e a dança se entrelaçam, constituindo-se como força maior de expressão da cultura afrodescendente. As identidades ribeirinhas se retratam a partir da sua musicalidade e da sua corporeidade. O batuque, a ginga, as síncopes e os ritmos marcados se misturam às letras que trazem a história, a ideologia e o cotidiano das margens do Velho Chico, revelando, assim, suas tradições, seus costumes.

Como se observa, o samba do grupo em estudo traz, em seu som, a marca da herança africana, visto que esse som "resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente, em busca do contato com outro corpo, para acionar o axé". (SODRÉ, 2007, p. 20) Esse som, elemento fundamental nas culturas dos povos de matriz africana, possui ritmo próprio e se tornou, em muitos casos, uma marca tão expressiva da música brasileira, como se pode notar nos diversos gêneros de samba, por exemplo.

As músicas de origem africana têm o ritmo como marca fundamental, mas um ritmo diferenciado, particular, que, segundo Sodré (2007), possui a medida de um tempo homogêneo, capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, também numa espécie de círculo. Como se percebe, a palavra ritmo vem aparecendo frequentemente no decorrer de todo o texto, uma vez que se constitui num elemento indispensável na composição das melodias musicais das cantigas de samba. Com o intuito de se compreender melhor a composição do ritmo na música,

em especial do samba de roda, faz-se pertinente apresentar uma definição para ritmo, o qual pode ser compreendido como:

> A organização do tempo do som, aliás uma *forma temporal* sintética, que resulta da arte de combinar as durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo o tempo, como se constitui a consciência. (SODRÉ, 2007, p. 19, grifo do autor)

Esse ritmo, tão importante para a caracterização do samba de roda, pode ser entendido, também, de acordo com o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (WEISZFLOG, 2009), como uma combinação do valor das notas, sob o ponto de vista do tempo e da intensidade, ainda como uma modalidade de compasso que caracteriza uma espécie de composição em uma sucessão de tempos fortes e fracos, os quais se alternam em intervalos regulares.

A memória dos povos afrodescendentes permanece dentro da cultura brasileira desde que aqui chegaram, trazidos do continente africano na condição de escravizados. O samba de roda, com suas cantigas, seu ritmo marcante, sua musicalidade, que se integra a outras expressões culturais como as danças, os mitos, as lendas e objetos, consolida-se num espaço de memória, pois, através das rodas de samba, as sambadeiras e sambadores, como as do grupo "É na pisada ê", mantêm vivas tradições afrodescendentes.

Na poética oral do respectivo grupo de samba, embora seja notória a influência marcante da cultura dos povos afrodescendentes, não se pode desconsiderar a relação que ele estabelece com os outros vieses culturais, pois há certos aspectos que o aproximam também da matriz europeia, como é o caso de determinadas linhas temáticas, relatos e associações feitas nas cantigas e de alguns instrumentos musicais utilizados. Percebe-se, também, a ligação à matriz indígena, a exemplo de determinados passos e maneiras de realizar algumas danças e, ainda, da utilização de instrumentos musicais oriundos das danças e rituais de diversas tribos ameríndias.

Assim sendo, novos espaços simbólicos vêm sendo construídos na cultura ribeirinha a partir do seu samba de roda. Cada apresentação das rodas de samba, que, muitas vezes, aparece associada a festividades religiosas como Festa de

Reis, São João, São Pedro, Nossa Senhora Santana, Nossa Senhora da Conceição, dentre outras, representam novos espaços, uma vez que demonstra, claramente, as influências mútuas estabelecidas entre as etnias formadoras da cultura da nação. Nesses casos (das festividades aqui citadas), o samba surge, na maioria das vezes, como continuidade de celebrações católicas, integrando-se como parte da festa religiosa. Ao se analisar tais apresentações, rituais, letras, vestimentas, ritmos e movimentos corpóreos, nota-se toda a pluralidade das identidades culturais.

Nessas apresentações, ainda há a incorporação de novos elementos que, a cada momento, são trazidos pela globalização midiática, como novos temas incorporados às letras, novos instrumentos musicais, acessórios e modelos das vestimentas etc. Um exemplo disso é a utilização no grupo, atualmente, do violão elétrico, da caixa de som amplificada e do microfone. Tais práticas se renovam em consequência da relação estabelecida com outras culturas e, também, em função da evolução e da democratização do acesso aos instrumentos tecnológicos. Por esse motivo, pode-se afirmar que a cultura ribeirinha, sua memória e seus espaços simbólicos encontram-se em estado de liquidez e de movência como o de suas águas, pois se adaptam, moldam-se e se estabelecem a partir do contexto, das relações, das influências do meio.

Tal qual as dunas de areia e as águas do rio que se movem ao sabor dos ventos, as identidades das margens do Velho Chico, como afirma Hall (2000), estabelecem-se a partir das relações com outras culturas, com o meio e suas influências. São, portanto, moventes, líquidas e fluidas, segundo Bauman (2005), chegando a assumir formas que se alteram e se modificam numa espécie de incompletude perene. Desse modo, o conceito de identidade como fixa e estável apresenta-se ultrapassado em nossos dias, pois ela se constrói, apoiando-se em um processo contínuo de identificação, que, a cada momento, aprimora-se e se completa. Isso porque, "as identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera". (HALL, 2003, p. 43) A identidade, portanto, pode ser compreendida como "[...] 'uma celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam". (HALL, 2000, p. 13)

Assim, convém acrescentar nessa reflexão, as palavras de Osmundo Santos de Araújo Pinho quando, ao tratar de questões relacionadas a essas estratégias

de manutenção das tradições culturais, especificamente a afrodescendente, afirma que esse tipo de estratégia mantenedora "[...] re-produz novas identidades raciais/sociais coletivas, novas subjetividades, intersecionadas pela tradição afrodescendente e pela cultura de consumo, e novas posições de sujeito afrodescendente sustentadas pelos discursos de resistência". (PINHO, 2010, p. 232)

O grupo de samba "É na pisada ê" pode ser tomado como um exemplo de espaço de preservação da memória e da tradição cultural ribeirinha e, consequentemente, de expressão das suas vozes, pois, em suas cantigas, "[...] estas vozes passam a constituir também um 'lugar de memória', como um modo privilegiado de manifestar a identidade e a diversidade de uma comunidade". (SANTOS, 2006, p. 16)

Como já foi dito, o referido grupo de samba tem permanecido vivo e agregado várias gerações: bisavós, avós, pais, filhos, netos e bisnetos, destacando-se, dentre os componentes, a senhora dona Anita de 78 anos, deficiente visual, uma das mais antigas sambadeiras, que, durante as apresentações, puxa as cantigas e ainda guarda, em sua memória, as letras e melodias, transmitindo-as aos mais jovens.

Nas rodas de samba, semanalmente, as gerações se juntam para cair na "pisadinha". Assim, as atividades festivas e religiosas desse grupo, formado, em sua maioria, por pescadores acabam em samba de roda sempre.

Nas cantigas, há representações de fatos históricos, ideologias, valores, costumes e cenas cotidianas. As cantigas trazem, em suas letras, a memória social do grupo, configurando-se, pois, em espaços de memória e de manutenção e perpetuação das tradições.

A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

No trecho da cantiga anterior, observa-se a manutenção de valores como o da virgindade para a mulher, que acaba ficando mal falada por, certamente, ter fugido aos padrões comportamentais da sociedade, tendo que arcar com as consequências, as quais, não eram brandas, como a exclusão da família, da sociedade e outras punições. É assim que, aliado a outros elementos da poética oral, o

samba de roda guarda consigo as memórias e tradições do seu povo, representando as suas identidades.

Além desses aspectos trazidos na letra, a sonoridade, o ritmo, a batida das mãos e o jogo corpóreo, com gingados e pisadas fortes e cadenciadas, revelam as características de um samba de roda plural, mas que destaca a forte presença do batuque da cultura afrodescendente, a qual, segundo Oliveira (2007), tem o corpo e o seu gingado como marcas de identidade do parentesco religioso e social, étnico e político. O corpo constitui-se no samba de roda ribeirinho, como uma maneira exígua de representação não verbal, pois, como se pode ver nas rodas do grupo "É na pisada ê", as sambadeiras e sambadores utilizam-se de expressões corporais abundantes.

Nesse sentido, o samba de roda ribeirinho pode ser tomado como exemplo de reestruturação da cultura e da tradição afrodescendente, quando se aporta na hibridização, absorvendo elementos e exortando outros, ainda como uma forma de manifestação da poética oral das margens do Velho Chico, capaz de revelar as identidades de sua gente.

Mais adiante, no momento em que se faz a análise dos símbolos e temas das cantigas, pode-se perceber, mais detalhadamente, a presença desses elementos da tradição ribeirinha, os quais fazem parte da memória do lugar, da sua gente, e que contribui para que essa manifestação poética seja considerada como um espaço de memória, de representação de identidades, o qual, segundo Achugar (2006), assume a responsabilidade de resgatar os esquecimentos a que haviam sido submetidos indivíduos, obras e fatos históricos.

No samba de roda ribeirinho, a memória do seu povo apresenta-se viva, movente e líquida como as águas do rio, constituindo-se de acordo com as histórias de vida e as relações estabelecidas entre os povos dessas margens, que, muitas vezes, lançam mão de estratégias como o esquecimento e a lembrança para dar continuidade às suas expressões culturais, mesmo de forma ressignificada e híbrida.

Nesse sentido, a vertente teórica que sustenta o conceito de memória trazido nessas reflexões, bem como suas funções, vem se consolidar ainda em Le Goff (2003, p. 471), quando afirma: "A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Deve-se trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens". A memória que se constrói nessa pluralidade

cultural ribeirinha, portanto, aproxima-se também da visão trazida por Ricoeur (2007), como sendo aquela construída a partir de uma coletividade que une passado, presente e futuro, orientando a própria passagem do tempo e o posicionamento de um povo diante de sua cultura e tradições.

O samba de roda ribeirinho apresenta-se, então, como porta-voz de uma identidade marcada pela hibridez, construída a partir de diversas influências, pois, na contemporaneidade, não há mais lugar para um conceito fechado de identidade, mas, sim, para a visão de identidades moventes e líquidas, por estar o tempo todo em conflitos e ajustes, por se adequar, amoldar-se a partir de diversos espaços culturais. Essa ideia de liquidez, a qual foi observada nas identidades ribeirinhas traduzidas no seu samba de roda, apoia-se na crença de que

> Estamos agora passando da fase 'sólida' da modernidade para a fase 'fluida'. E os 'fluidos' são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo e, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores forças [...] Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, 'estar fixo' – ser 'identificado' de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vem mais mal visto. (BAUMAN, 2005, p. 35-57)

A poética oral desses povos ribeirinhos, em especial, o seu samba de roda, faz que os apreciadores desta manifestação cultural velejem pelas águas de suas tradições, pois, através das suas cantigas, *performance* e musicalidade mostram um retrato de sua gente e de suas identidades que se movem ao sabor dos ventos, na cadência das águas de suas memórias.

Não apenas as águas, os ventos e as areias, elementos que constituem a paisagem local, transformam-se e se movem ao sabor das intempéries do tempo. Também, as tradições culturais locais, as suas memórias e identidades não se encontram em estado de solidez, não são inflexíveis nem imutáveis. São líquidas assim como as águas, moventes assim como as areias das dunas que margeiam o Velho Chico e instáveis, assim como os ventos que sopram por todo o seu curso.

A ideia de liquidez, aqui apresentada, é, pois, baseada em Bauman (2005), o qual considera que, assim como os líquidos, as identidades não mantém a mes-

ma forma por muito tempo. O autor utiliza as expressões "liquidez" e "fluidez", para se referir à mobilidade das identidades. Segundo ele, já não existem mais identidades fixas, sólidas e imutáveis, pois ganharam um livre percurso, cabendo a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-los em pleno voo, utilizando os recursos a as ferramentas disponíveis. Outros autores, dentre eles, García Canclini (2006), também utilizam as expressões com o mesmo sentido.

Já o sentido de movência encontra-se amparado teoricamente nas considerações de Zumthor (2007), o qual a descreve como um processo de consolidação da memória, constituído a partir de uma série de refeituras, que se implica na reiteração e em incessantes variações recriadoras. Ou seja, além das dunas, que se movem ao sabor dos ventos, e ainda das águas do rio, a memória presente no samba de roda ribeirinho também se move ao sabor dos seus intérpretes e das suas sambadeiras e sambadores, com sua ginga, ritmo, *performance* e recriações.

A poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico, possui essa marca da movência, entendida ainda segundo Zumthor (2010) como uma capacidade de ir se transformando em sua estrutura interna, ressignificando-se continuamente. Desse modo, o samba de roda constitui-se num conjunto universal que traz em si, os retratos de uma cultura lançada ao vento que não pode ser encoberta com o tempo, pelas areias do branqueamento.

A significação em torno da movência e liquidez da memória se constrói a partir de uma visão em que a memória deixa de ser relacionada a uma tradição fixa, a uma preservação de lugares muitas vezes estereotipados pela hegemonia cultural, para assumir um lugar de posicionamento, de representações ideológicas de acordo com o contexto e com a história. Essa movência líquida da memória pauta-se, conforme ressalta Achugar (2006), em posições tomadas por indivíduos, nas quais, o esquecimento e a memória passam a ocupar determinados papéis dentro de um contexto histórico social, cumprindo funções diferentes, deixando de ser tidas como entidades fixas e permanentes.

A cultura popular ribeirinha, dessa forma, mantém-se viva, interagindo com o meio, sendo que, de acordo com as influências e propósitos de sua comunidade, de sua gente, lança mão do descentramento, fragmentando-se, deslocando-se para que as suas memórias, as suas tradições permaneçam existindo.

O samba de roda ribeirinho traz marcas das identidades culturais que se tecem dentro de um espaço de memória coletiva, no qual as tradições são mantidas através da sua própria invenção, com o intuito de atender aos interesses de

um povo que tem buscado aquilombar-se para resistir ao apagamento de sua história, de sua cultura. Convém acrescentar aqui a ideia de tradição como algo que se modifica, que se inventa e reinventa, para que, assim, permaneça presente dentro da memória social. Pauta-se tal ideia nas palavras de Ferreira (2003, p. 91), a qual define tradição como "uma espécie de reserva conceitual, icônica, metafórica, lexical e sintática, que carrega a memória dos homens, sempre pronta a se repetir, e a se transformar, num movimento sem fim". Ainda ampara-se numa perspectiva de tradições que se inventam e (re)inventam, que se tornam rotina como um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, as quais buscam a transmissão de costumes e valores, através da repetição, promovendo, de certa maneira, uma continuidade em relação ao passado, conforme aponta Hobsbawm e Ranger (2002) na obra *A invenção das tradições*.

A poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico contribui para uma nova perspectiva de se pensar a identidade afrodescendente e a maneira como coexiste no cenário brasileiro, pois essa identidade vem se afirmando como "[...] projeto político e como construção cultural. Identidade que é, ao mesmo tempo, resgate e criação". (OLIVEIRA, 2006, p. 136) Assim, temos um samba de roda como um lugar de memória e tradição moventes, líquidas, como também são as identidades representadas de suas sambadeiras e sambadores. Nessas identidades ribeirinhas, marcadas pela pluralidade da hibridização, destacam-se elementos da identidade afrodescendente, consolidada a partir de um sujeito cultural híbrido, que traz, em suas práticas, a marca da reinvenção, do deslocamento, o qual, muitas vezes, posiciona-se num entrelugar, sem se definir nem se acomodar por definitivo.

Como versa Reis (2011), a identidade negra se consolida dentro de um *continuum*, pois esse sujeito cultural negro se constrói através dos contatos, diálogos e conflitos que se estabelecem com a sua própria tradição e com outras culturas. A construção da identidade afrodescendente, diante de toda uma história de supressão cultural, traz a marca da reinvenção e do compartilhamento de traços culturais.

As identidades dos povos das margens do Velho Chico aparecem representadas, portanto, através de sua poética oral, do seu samba, o qual traz um retrato da diversidade étnico-racial, sendo que as marcas da afrodescendência acabam se enaltecendo em meio às outras influências culturais. Mais adiante, no momento em que se trata com mais detalhes da poética do corpo, sendo este considera-

do como um lugar de memória e emoção, pode-se adquirir maior embasamento para tal acepção.

A pluralidade cultural na representação das identidades ribeirinhas

A poética oral ribeirinha constitui-se numa grande rede cultural cuja trama se estabelece a partir de uma multiplicidade de fios, oriundos das tradições de povos diversos, como os ameríndios, portugueses, e os africanos. As diferentes formas de representação dessa poesia, em especial, a do grupo "É na pisada ê", através de suas vozes poéticas e cantadas – que vêm do passado, mas continuam vivas no presente – como versa Santos (2006), são capazes de retratar a influência de uma pluralidade de costumes, valores, ideologias, tradições e religiosidade.

Algumas danças e cantigas que compõem as rodas de samba podem exemplificar essa diversidade, a exemplo da dança do guaxinim, em que uma sambadeira vai ao centro da roda e dança, procurando imitar os gestos, o modo de agir de um animal comum na região: o guaxinim.

> O guaxinim quando briga é assim
> Cai para um canto, cai para o outro
> O guaxinim quando briga é assim
> Cai para um canto, cai para o outro

Na dança do guaxinim, algumas sambadeiras seguem os versos da cantiga, procurando imitar, com gestos rápidos e arredios, um guaxinim, inclinando-se ora para um lado, ora para o outro. Uma solista representa ao centro da roda, acompanhada de outras sambadeiras que, ao seu redor, também procuram imitar os modos do respectivo animal.

Assim como a cantiga do guaxinim, outro exemplo é o da cantiga da piranha, na qual, da mesma forma, uma sambadeira solista imita uma piranha alvoroçada, com movimentos bruscos e sinuosos, agindo como uma piranha agressiva e voraz, nadando no rio. Também, as demais integrantes da roda simulam agir como uma piranha, cada vez mais frenética e agitada, conforme sugere a cantiga, apresentada mais uma vez:

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

Nas duas cantigas apresentadas, podem ser apontados alguns elementos capazes de comprovar esses múltiplos retratos culturais da poética oral das margens do Velho Chico, pois, como versa Cascudo (2008, p. 179), "todos os povos dançaram e dançam, e será milagre absoluto um baile inteiramente novo, original, sem cores e elementos recebidos por aculturação". É o que se percebe em casos como o desse samba de roda, cujas danças e cantigas são compostas de grande variedade de influências, já que não há uma cultura isolada, pois

> Em nosso mundo, nenhuma cultura é uma ilha. Na verdade já há muito tempo que a maioria das culturas deixaram de ser ilhas. Com o passar dos séculos, tem ficado cada vez mais difícil se manter o que poderia ser chamado de 'insulação' de culturas com o objetivo de defender essa insularidade. Em outras palavras, todas as tradições culturais hoje estão em contato mais ou menos direto com tradições alternativas. (BURKE, 2006, p. 101)

Pode-se considerar, então, que o contato entre os povos e suas culturas consolida-se numa espécie de hibridismo cultural. Nesse sentido, as formas híbridas que se constroem a partir do contato entre as culturas devem ser entendidas como o "resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos [...]". (BURKE, 2006, p. 31)

Em contatos como os que ocorrem entre as culturas de matrizes diversas, as influências mútuas se processam constantemente, porque, ainda segundo Burke (2006), não há entre os grupos uma fronteira cultural nítida ou firme, mas, sim, um *continuum*[14] cultural. É como se essas culturas acabassem se inter-

14 Burke (2006, p.14) utiliza tal expressão quando trata da relação híbrida entre as culturas, referindo-se à continuidade entre as culturas de fronteira.

penetrando, não havendo uma linha limítrofe entre elas. Daí, surge o processo de hibridização da cultura, ou seja, de formação cultural a partir de influências, características e aspectos múltiplos, e não apenas de uma origem única, unilateral e fechada. Convém ressaltar, que, como já foi apontado anteriormente, essa relação de hibridismo entre essas culturas nem sempre tem ocorrido de modo harmônico, mas muitas vezes se processa através de relações tensas e conflituosas que exigem estratégias de resistência, para que não ocorra o apagamento, a supressão, principalmente dos veios afrodescendente e indígena, discriminados pela hegemonia europeia.

Ao se deparar nas cantigas e danças com essa variedade de influências das matrizes formadoras da cultura popular ribeirinha e, em especial, a poética do grupo "É na pisada ê", pode-se compreender a importância do hibridismo na sua consolidação, sendo que esse processo de hibridização veio a contribuir para a sua riqueza no âmbito temático, performático e musical.

As duas cantigas anteriormente apontadas, tanto a do guaxinim quanto a da piranha, trazem em seus versos e *performances* a relação com animais (os quais podem ser relacionados à caça e à pesca). Tal característica, também, aponta-nos para a hibridez, para a diversidade na poesia oral desse samba de roda, porque, de acordo com Cascudo (2008, p. 179), as "danças para imitar animais e peixes e atraí-los, comemorar pesca e caça abundantes ainda são cerimônias entre ameríndios, melanésios, polinésios, australianos, africanos etc."

Como se vê, não há uma unilateralidade quanto à influência de algumas características, de alguns elementos simbólicos e representativos encontrados nas cantigas do samba do grupo, o que é um traço comum às manifestações da cultura oral do Brasil. As três esferas bailadoras da cultura popular brasileira (a indígena, a portuguesa e a africana) são responsáveis pela grande riqueza de suas manifestações.

Nesse sentido, pode-se encontrar, numa roda de samba, traços culturais desses fios matriciais que compõem a rede poética do respectivo grupo de samba, desde a umbigada, os giros e os batuques, até as danças e cantos em homenagem aos santos católicos. São igualmente importantes algumas *performances* que lembram as danças e rituais indígenas, como ocorre nas imitações de animais, acrescentando-se a variedade dos instrumentos musicais e indumentárias presentes na roda de samba, oriundos de diversas culturas.

Mais uma vez, sugere-se tomar como exemplo, para que se possa comprovar essa variedade de elementos das diversas culturas, as cantigas: do guaxinim, a qual remete o espectador ou o partícipe às práticas indígenas com danças que, muitas vezes, imitam animais; da piranha, que deixa marcada a presença da umbigada, de influência africana; e a entoada em louvor a São João, santo de devoção católica, cuja festa é de influência da tradição portuguesa. Tais cantigas são aqui retomadas:

1
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro

2
Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

3
Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Quando for para outro ano
Eu venho, senhor São João

Ontem eu disse
Hoje torno a dizer
Quem tiver suas promessas
Cuide logo em fazer

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Meu senhor São João foi embora
De muda pela glória
De muda pela glória
Quem me dera ir com ele
Quem me dera ir com ele
Dentro do seu oratório

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Viva, meu senhor São João

Por meio dos elementos performáticos, em especial, os passos de dança, gingados, requebros e pisadas, a marca da tradição de povos afrodescendentes acaba navegando por praticamente todas as cantigas nas rodas de samba do grupo. As marcas culturais oriundas da matriz africana, então, destacam-se em meio a essa pluralidade, e o samba de roda passa a ser visto como uma forma de ruptura com o costume de se negar a presença marcante de traços culturais de ascendência africana na formação da identidade nacional, uma vez que as identidades ribeirinhas se moldam a partir dos elementos que fazem parte dessa tradição, cujas marcas da ancestralidade, cada vez mais, fortalecem-se e se espalham, delineando uma cultura rica e plural, pintada de múltiplas cores.

Sendo assim, entende-se que, na poética do samba de roda do grupo estudado, expressam-se as ideologias, os valores, os costumes, os símbolos da comunidade oriundos de povos indígenas, portugueses e de origem africana.

Samba de roda e religiosidade

A Igreja Católica desempenhou um papel significativo no processo de colonização da região de Xique-Xique, assim como em todo o Brasil. Ao lado do governo, o clero sempre gozou de um lugar privilegiado, no qual detinha o poder de fazer estabelecer, nos espaços colonizados, os seus princípios ideológicos.

Em decorrência do processo de cristianização iniciado por volta da Idade Média, rumo à conquista dos novos territórios e fiéis, a Igreja Católica, pelo fato de seus membros dominarem a leitura e a escrita, enquanto muitos nobres não a possuíam, acabou assumindo o legado da educação, bem como da consolidação das novas práticas culturais. Assim, tais práticas e costumes passaram, à medida que a expansão colonizadora se espalhava pelo mundo, a sofrer ainda mais a intervenção e o controle de clérigos, de indivíduos ligados a tal instituição, pois, na Idade Média, conforme Klapisch-Zuber (1990, p.16), "foram os clérigos, homens de religião e de igreja, que governaram o escrito, transmitiram os conhecimentos, comunicaram – ao seu tempo e para além dos séculos – o que se devia pensar".

Cada vez mais, a Igreja Católica foi se fortalecendo, tornando-se necessária dentro da sociedade, agindo ativamente em todos os seus setores, e isso perdurou por muitos séculos, até mesmo após a popularização da escrita, da invenção da imprensa e demais inovações tecnológicas e comerciais surgidas por volta do século XVIII, persistindo tal papel da Igreja até os dias de hoje. Compreende-se que essa Igreja, hoje diversificada em várias correntes cristãs, exerce poder dentro da sociedade, inclusive no campo político, fazendo-se, também, representada nas bancadas dos poderes legislativo e executivo.

No Brasil, foi marcante a presença da Igreja Católica no âmbito educacional, sobretudo, com os colégios de jesuítas e de freiras, os quais agiam diretamente no estabelecimento de padrões comportamentais e de ideologias. Tal circunstância permitiu ainda mais a propagação dos dogmas religiosos cristãos dentro da sociedade e, consequentemente, o aumento de sua influência. Conforme aponta Santos (2005, f. 38), pode-se considerar que, desde o período colonial até os dias de hoje, a Igreja ainda exerce essa coerção social, uma vez que, em muitos casos, seus representantes "usurpam, adaptam, elidem, silenciam o que acham que as comunidades não devem saber".

Os comportamentos, as práticas culturais e religiosas dos integrantes dessa comunidade de sambadeiras e sambadores, assim como em toda a região ribeirinha, desde o seu surgimento, também vêm sendo influenciados por um processo de colonização pautados em ações religiosas como as Santas Missões, construção de capelas com seus santos padroeiros e outras. Logo, a Igreja Católica, um "aparelho ideológico do Estado" (ALTHUSSER, 1970), com suas atividades religiosas, educativas e festivas (missas, cursos de evangelização, catequese, ba-

tismos, crismas, quermesses, festas de padroeiros etc.) constitui-se num poderoso instrumento formador de opinião, o qual inculca sua ideologia e direciona a conduta dos povos dessa região.

A fé cristã, a devoção aos santos e o respeito aos dogmas da Igreja Católica estão presentes entre esses povos ribeirinhos, sendo que a sua religiosidade também é marcada pela presença de elementos das religiões de matriz africana, conforme se pode observar nas suas práticas e costumes: festas, carurus, rezas, rodas de samba etc. O próprio aparato teórico-documental que versa sobre a história dos povos brasileiros, em especial, do povo nordestino, também contribui para que se possa ter uma ideia de como se estabelece a sua religiosidade.

Assim, as rodas de samba, como a do grupo "É na pisada ê", integram o rol das festas religiosas, fazendo-se presentes tanto em celebrações festivas relacionadas à Igreja Católica, quanto em festas relacionadas às religiões de matriz africana. Isso porque, como se tem conhecimento, no decorrer da história do Brasil, os negros escravizados utilizavam, para manter vivas as suas tradições, estratégias como a ressignificação de seus laços culturais. Tal fato fez surgir o sincretismo religioso como forma de manter os cultos às suas divindades, as quais passaram a ser batizadas com os nomes dos santos católicos, camuflando os rituais religiosos de veio afrodescendente. Tornou-se comum, então, a convivência de manifestações como as rodas de samba juntamente com os cultos aos santos, que, a depender do olhar, representavam as divindades da religião católica ou de matriz africana.

O sincretismo deve ser visto aqui, como uma intermistura de elementos culturais, o que dá uma nova fisionomia às culturas que se colocam em contato. Ressalte-se, porém, que "o sincretismo não é uma coisa fixa, cristalizada, mas variável. Continua ainda hoje sua evolução criadora, pois penetrou de tal forma nos costumes que dá sempre lugar a novas identificações". (BASTIDE, 1973, p. 164) Vale considerar que, no Brasil, o sincretismo entre a cultura portuguesa e de origem africana não se deu a partir de um patamar de igualdade, mas numa relação em que a cultura afrodescendente sofreu um processo de subalternização e de apagamento, o que a levou a utilizar-se do sincretismo e da reinvenção como estratégias de sobrevivência. Logo, convém destacar a ocorrência permanente, de uma relação de tensão e conflitos entre as duas vertentes culturais, em que jamais houve harmonia.

Inicialmente, a Igreja Católica, cuja doutrina sempre foi de encontro ao uso, em seus rituais e celebrações, das expressões corporais, incluindo os cantos acompanhados de gestos e outras *performances*, não via com bons olhos as rodas de samba. Segundo Vasconcellos (1904), para a Igreja, os bailes, as danças, os jogos e demais atividades que viessem proporcionar o movimento, a liberdade do corpo com as *performances* de canto, coreografias e representações teatrais eram considerados como heresia, pecado, coisas diabólicas. No Brasil, conforme versa Pohl (1976), o samba de roda sempre foi combatido, desde os primeiros tempos, pelos missionários que julgavam essa dança como indecente, embora, mesmo com essa posição contrária, não tenham conseguido aboli-lo por ser apaixonadamente apreciado entre os povos.

Porém, mesmo que manifeste essa intenção em suas ações, a Igreja Católica não pode negar a presença da cultura e da religiosidade popular, pois ambas são uma realidade presente em toda a parte, além do que, a fé e a cultura caminham juntas dentro desse campo, pois, conforme afirma Trapero (2011, p. 34, tradução nossa),

> Até é possível conceber a fé e as crenças em uma determinada afirmação religiosa como um feito também cultural, como fenômeno que compõe uma cultura, pois não é estranho, senão ao contrário muito comum, que os valores mais apreciados e profundos do homem se manifestem nas práticas da religiosidade popular.[15]

Mesmo diante de uma ambiência muitas vezes desfavorável, o samba de roda, como uma prática que une cultura e religiosidade, veio se tornando cada vez mais presente, ocupando um espaço maior dentro das festas e rituais da própria Igreja Católica, a qual teve que rever seu posicionamento quanto à aceitação do que está à margem do considerado oficial.

É necessário acrescentar que comunidades como essas, formadas a partir de uma pluralidade de culturas e de religiosidades, trazem também, em suas práticas e costumes, além da influência do cristianismo, as marcas das tradições

---

15 Hasta es posible concebir la fe y las creencias en una determinada confesión religiosa como un hecho también cultural, como fenómeno que conforma una cultura, pues no es extraño, sino al contrario muy común, que los valores más apreciados y profundos del hombre se manifiesten en las prácticas de la religiosidad popular. (TRAPERO, 2011, p. 34)

afrodescendentes e ameríndias. E o maior erro da Igreja tem sido o de querer negar ou suprimir as demais práticas religiosas que fogem aos seus ditames cristãos. Isso, no Brasil, pode ser associado claramente ao tratamento dispensado às práticas religiosas de matriz africana. Conforme destaca Trapero (2011, p. 33, tradução nossa),

> Daí os graves erros cometidos pela Igreja Católica ao menosprezar e inclusive proibir as práticas da religiosidade popular ocorridas ao largo da história e em toda parte. E a essa atitude da Igreja 'oficial' se deve o desaparecimento de muitas das práticas religiosas populares.[16]

Porém, nem tudo se perdeu por completo e, por meio de estratégias de reinvenção, algumas dessas práticas conseguiram sobreviver, como é o caso da cultura e das religiões de matriz africana no Brasil. Apoiando-se na pluralidade, através do sincretismo – conciliando a presença de marcas do cristianismo e de religiões afrodescendentes – o samba de roda conseguiu se fazer presente na memória popular e, nos dias de hoje, ainda compor o quadro cultural dos povos de regiões como a de Xique-Xique, inclusive com grande notoriedade.

Nas letras de algumas cantigas do samba de roda, podem-se comprovar a fé, a religiosidade e a devoção do ribeirinho ao seus santos e padroeiros. Nessas cantigas, aparecem descritas algumas situações de súplica, lamentos, pedidos aos santos, como se pode observar a seguir:

> Oh Santo Mariano
> Me dê outro marido
> O marido que vós me deu
> Não quer falar comigo

Na respectiva cantiga, a fé e a devoção aos santos são demonstradas através do pedido feito pela mulher, quando se dirige ao Santo Mariano, para que este lhe dê outro marido. E assim, também ocorre em outras cantigas, nas quais os

16 De ahí los graves errores que ha cometido la Iglesia Católica al menospreciar e incluso prohibir las prácticas de religiosidad popular que se han dado a lo largo de la historia y en todas partes. Y a esa actitud de la Iglesia "oficial" se debe la desaparición de muchas de las prácticas religiosas populares. (TRAPERO, 2011, p. 33)

santos são usados como intercessores para o alcance de alguma graça, pois o povo ribeirinho é reconhecidamente um povo de fé, que faz promessas aos santos de devoção para a realização de seus pedidos. Há outras cantigas em que, também, notam-se súplicas:

Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa Senhora
Ô Piaba ê, piaba ê
Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

Na cantiga supracitada, a súplica é feita à Nossa Senhora Santana, padroeira da capela da Ilha do Miradouro, localidade cuja colonização da região se iniciou, tendo ocorrido a fundação da capela no início do século XIX, como uma das primeiras ações dos colonizadores e da Igreja. Por isso, na região, a maioria dos moradores é devota de Nossa Senhora Santana. Na comunidade, realiza-se grande festa para essa padroeira. Em homenagem à santa, uma das atividades que integram a programação festiva é a roda de samba do grupo "É na pisada ê".

A festa da padroeira Nossa Senhora Santana acontece anualmente, na Ilha do Miradouro, nas imediações da referida capela, em 26 de julho. Essa festa religiosa, na década de 1950, era considerada a mais importante do município de Xique-Xique, ansiosamente esperada por todos os moradores. A referida festa, segundo informações de Juarez Chaves[17] e das próprias sambadeiras do grupo, começa dias antes, com a realização de uma novena, e culmina com o encerramento nesse dia. A programação é composta de missas, batizados, procissões, casamentos, feiras, jogos, brincadeiras, além do samba, o qual não pode faltar em praticamente todos os dias de festa.

17 Informações extraídas da crônica *Festa de Santana na Ilha do Miradouro em Xique-Xique (Ba)*, de autoria de Juarez Chaves, disponível em: <http://xiquexiquense.blogspot.com.br/2010/07/cronica-festa-de-santana-na-ilha-do.html>. Acesso em: 30 set. 2014.

Em relação às festas de padroeiros, é comum que ocorram por todas as localidades das margens do Velho Chico na região, sendo que as novenas, as trezenas e o samba ocupam o lugar de destaque na programação de todas elas. Dentre as festas tradicionais da comunidade, sobressaem-se, juntamente com a de Nossa Senhora Santana: a de Nossa Senhora da Conceição, em 8 de dezembro; a de São José, em 19 de março; a de Santo Antônio, em 13 de junho; a de São João, em 24 de junho; e a de São Pedro, em 29 de junho.

Como se pode observar, o mês de junho é um dos mais festivos, com uma programação religiosa que dura praticamente o mês inteiro. Cada um desses santos é escolhido como padroeiro de uma comunidade, vila ou bairro, o que demonstra a religiosidade do povo da região, como consequência de uma colonização que se amparou em estratégias da Igreja Católica – a exemplo das Santas Missões (como já foi registrado neste estudo) –, que ainda acontecem frequentemente nas comunidades.

Na cantiga seguinte, há um diálogo entre o eu lírico e o São João, o qual, em vários versos, aparece referenciado. Como se pode notar, a cantiga anuncia que a festa está chegando ao seu final, pois, em vários versos, o eu lírico se despede do santo "Adeus, meu senhor São João/Até para o ano que vem". Segundo os versos, a festa está chegando ao final, mas, no próximo ano, tornará a acontecer, como fruto de uma tradição que vem se repetindo por muitos anos.

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Quando for para outro ano
Eu venho, senhor São João

Ontem eu disse
Hoje torno a dizer
Quem tiver suas promessas
Cuide logo em fazer

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem

Meu senhor São João foi embora
De muda pela glória
De muda pela glória
Quem me dera ir com ele
Quem me dera ir com ele
Dentro do seu oratório

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Viva, meu senhor São João

O eu poético roga ao santo, muito respeitosamente, que ele lhe empreste a vida para que possa participar da festa no próximo ano e dar continuidade a essa prática. Alerta também para que "Quem tiver suas promessas/Cuide logo em fazer", já que está chegando o final da festa, a hora da despedida, pois o santo encontra-se de "Muda pela glória" e tem de partir. Há, por parte do eu lírico, o desejo de partir com o santo "Dentro do seu oratório". Por fim, saúda o santo e se despede "Até para o ano que vem".

Essa reverência ao São João permite retratar, através da cantiga, a importância e a força que a religiosidade exerce na vida das sambadeiras e sambadores. No momento em que cantam e sambam, podem-se notar a emoção e a contrição respeitosa desses fiéis. O santo, a todo tempo, é referenciado por meio de gestos de saudação, como eles mesmos costumam se referir, através da prática de beijar o santo.

Logo após o término das missas em homenagem ao referido santo, das rezas e das novenas, que ocorrem geralmente no interior das igrejas, dá-se sequência à programação, que segue com as apresentações das rodas de samba. Estas trazem, em suas *performances* e cantigas (como a anteriormente apresentada), toda uma reverência e respeito ao respectivo santo. Em momentos como esse, pode-se perceber a junção entre as diferentes práticas culturais e religiosas, haja vista que alguns ritmos, gestos, pisadas e batuques, tão próximos da cultura afrodescendente, unem-se em devoção a um santo católico.

Isso não ocorre por acaso, pois, no sincretismo afro-católico, Xangô é o orixá que corresponde a São João, e seu dia de comemoração é, também, 24 de junho. Na verdade, o samba, seus tambores e seus batuques também representam essa devoção ao referido orixá, que, no contexto do samba de roda ribeirinho, funde-se a São João nesse processo sincrético, embora, em outros contextos, nem sempre exista tal fusão dessa maneira. Dos terreiros de candomblé aos pátios da Igreja Católica, as rodas de samba também podem ser consideradas como uma forma de reverenciar o orixá. Assim, os dois veios da religiosidade seguem lado a lado e, em determinado momento, até se confluem numa única forma de saudação aos dois entes sagrados (o orixá e o santo).

O São João é um santo muito reverenciado no Brasil, especialmente no Nordeste, onde integra, distintamente, o seu quadro de festas tradicionais. Conforme versa Bradesco-Goudemand (1982), ao tratar das grandes linhas referenciais que compõem o quadro das manifestações da cultura popular, no que concerne às distrações, a festa de São João se destaca juntamente com outras atividades como os bailes, casamentos e vaquejadas.

No mês de junho, em várias cidades, há festas e celebrações em homenagem ao respectivo santo. Geralmente, as festas de São João iniciam-se com uma programação religiosa nas igrejas, sob um âmbito sagrado, depois, ampliam-se até as praças, onde ocorre o seu lado profano. Surgem, então, as danças típicas com o ritmo de forró, as quadrilhas, os casamentos caipiras etc., sendo que, em Xique-Xique, as apresentações do samba de roda vindo das comunidades ribeirinhas, como o grupo "É na pisada ê", atualmente, integram o quadro da programação em praça pública.

Majoritariamente considerada como a mais brasileira das festas, a de São João, conforme aponta Cascudo (2008), dentre outros estudiosos, surgiu no Hemisfério Norte, a partir das celebrações pagãs, anteriores ao cristianismo, realizadas no solstício de verão para comemorar a colheita. E a Igreja Católica, como uma de suas estratégias de evangelização, ressignificou tais celebrações, transformando-as em festas de santos, entre as quais se destacou a de São João.

Na Península Ibérica, essa festa assumiu um caráter ainda mais devocional e, com a corte Portuguesa, chegou ao Brasil, onde, especialmente no Nordeste, recebeu elementos simbólicos regionais, passando a representar, mais enfaticamente, a identidade do povo nordestino. Mesmo tendo nascido pagãs e, depois,

tenham sido incorporadas às celebrações da Igreja Católica, no Brasil, as festas juninas sempre tiveram um caráter profano, mundano.

Em mais essa cantiga que se segue, nota-se a relação com a fé cristã, quando, no último verso, o eu lírico faz uma referência à "aleluia do senhor", à sua glória. Tal expressão é comum nas celebrações religiosas cristãs, quando se exalta a glória divina.

Tem duas rosas brilhantes
Brilhantes são elas todas
E a senhora mais galã
Enverdece e bota flor
Onde os passarinhos cantam
Na aleluia do Senhor

Uma cantiga muito encontrada por toda a poesia popular em diversas regiões é a que se segue:

Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a morada,
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

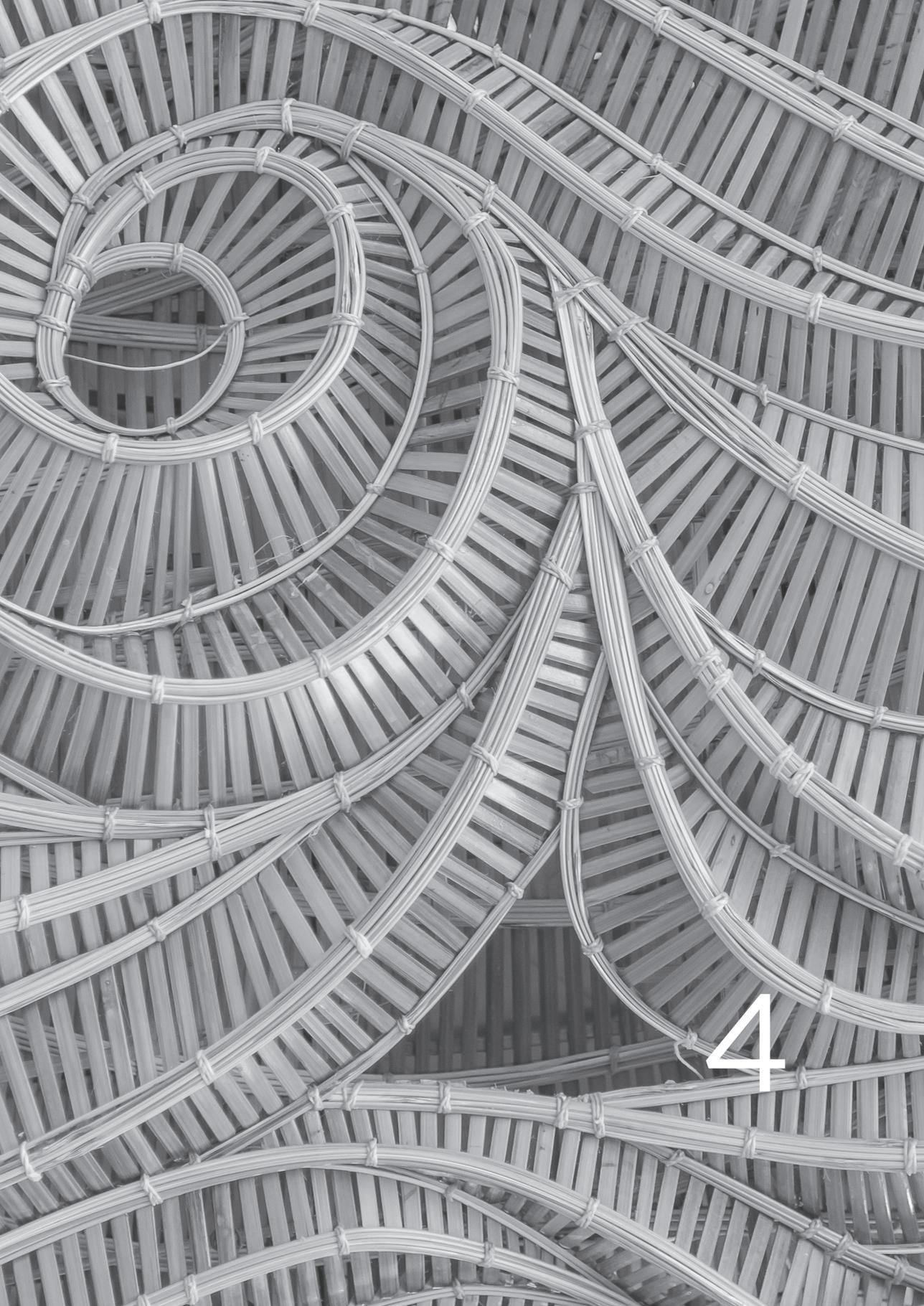
Ela vem representar, através de objetos sagrados (como o cálice e a hóstia), a fé, o respeito e a devoção aos rituais católicos. A referida cantiga faz alusão à casa que se torna santa por Deus fazer dela a sua morada, com o seu cálice bento e a hóstia, passando a ser vista como a casa de Deus, protegida, onde habita o bem. O cálice e a hóstia simbolizam o momento da eucaristia, um dos rituais mais importantes das celebrações católicas. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 859) destacam que "os cálices eucarísticos, que contêm o Corpo e o Sangue do Cristo, exprimem um simbolismo análogo ao do Graal".

A partir da observação das cantigas anteriormente apresentadas, pode-se inferir que a fé e a devoção aos santos fazem parte das tradições do povo ribeirinho, cuja religiosidade se manifesta em diversos momentos, como nas festas dedicadas aos padroeiros e demais atividades integrantes do calendário cristão. Ainda nas rodas de samba – que ocorrem nos terreiros e em outros espaços, nas

festas dedicadas aos orixás e que, às vezes, chegam a se confundir com as festas dos santos católicos – ratifica-se uma tradição pautada no sincretismo.

As cantigas, as rodas, os giros, os instrumentos, os adornos podem ser considerados como fios oriundos de diversas raízes culturais, os quais tecem a religiosidade do povo ribeirinho das margens do Velho Chico, a partir de uma proposta de diversidade, na qual múltiplas correntes se confluem em práticas de reinvenções. Estas emergem no cenário cultural para que identidades diversas continuem existindo dentro de águas nem sempre propícias, muitas vezes, predispostas ao apagamento cultural e religioso, através de práticas colonizatórias ainda vigentes nos dias de hoje.

Sendo assim, não se pode negar a relação com o sagrado, o divino, o espiritual, mesmo em se tratando de diversos ramos das práticas religiosas. E o samba de roda assume um papel significativo, uma vez que se constitui como um espaço de memória, do qual diversas vozes se utilizam ora para cantar as suas crenças, os seus valores, as suas ideologias, ora para dançar em reverência aos seus santos, suas entidades, seus orixás, ora para fundir todas essas ações.

4

A poética do corpo no samba de roda das margens do Velho Chico

Nas rodas de samba do grupo "É na pisada ê", o corpo configura-se como um instrumento que, aliado às composições poéticas, produz toda uma linguagem performática, a qual se mantém viva na própria memória corporal do sambador, pois o corpo pode ser visto, também, como espaço de memória, o qual faz emergir as tradições de um povo.

Esses corpos que sambam, juntamente com a voz em cantos cadenciados e marcados pelas palmas e outros instrumentos sonoros, proporcionam uma manifestação teatral que percorre o tempo e a história do seu povo, verdadeiros atores. Mas atores diferentes, em diferentes lugares e épocas. Esses atores se servem de uma *performance* que cada vez se constrói de forma singular, pois cada roda de samba é única, formando assim um novo espaço simbólico composto de tradições reinventadas.

Como afirmam Hobsbawm e Ranger (2002), as tradições reinventadas podem ser consideradas como um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam a inculcar certos valores e normas comportamentais através da repetição, implicando, automaticamente, uma continuidade em relação a um passado histórico apropriado. Hobsbawm e Ranger consideram ainda que a invenção das tradições seja "essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por se referir ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição". (HOBSBAWM; RANGER, 2002, p. 12)

Trata-se, contudo, de uma repetição sistematizada, na qual alguns elementos como músicas, danças e gestos chegam a se repetir, mas, em outro momento, em outra circunstância, muitas vezes com objetivos diferenciados. Isso se configura porque, conforme Zumthor (2010), em toda *performance* há, como um fragmento "ficticionalmente" isolado do tempo real, um conjunto de valores próprios que, na maioria das vezes, mudam e se invertem em cada apresentação.

Nesse sentido, entende-se que a *performance* se mantém vinculada a uma espécie de memória cultural. Através dessa memória cultural, o corpo passa a repetir, nas rodas de samba, a dança e os passos, não de maneira idêntica, mas trazendo as suas marcas, gingados, giros e pisadas. Isso permite considerar cada uma dessas rodas como uma apresentação única, um espetáculo inédito da cultura local.

Dentro de todo um universo performático, o corpo assume um lugar de destaque na poética oral ribeirinha. As cantigas do samba de roda se completam da *performance* corporal para retratar as identidades, manter vivas as tradições do povo das margens do Velho Chico. Esse corpo passa a se constituir, juntamente com as cantigas e suas letras, como um lugar de memória, de preservação das tradições, de avivamento de emoções. Através de seus movimentos, de suas danças, esse corpo passa então, a atuar como um ativador da memória, podendo ser tido como um espaço motivador de uma memória, que, muitas vezes, pelas circunstâncias, é esquecida.

A memória, conforme aponta Bergson (1999), não consiste, em absoluto, num retorno do presente ao passado, mas, sim, numa forma de progredir do passado ao presente. Esse passado configura-se como ponto de partida de um "estado virtual". Ainda para o referido autor, isso se dá através de uma série de planos de consciência diferentes, até o momento em que essa virtualidade dá lugar a um estado presente e atuante, num plano extremo de consciência em que se desenha o nosso corpo.

Sendo assim, no grupo de samba "É na pisada ê", o corpo registra, no presente, uma memória reescrita em gestos, giros e pisadas, cujas emoções são as gestoras desse translado do passado virtual ao presente atuante, pois o tempo é outro, a realidade é outra, e as intenções também podem não ser exatamente as mesmas.

A memória desenhada pelo corpo – que samba, requebra, gira e se realiza dentro de um cenário contextualizado – permite, através da repetição, a perpetuação das tradições, as quais jamais serão cópia exata do que se guarda na memória, mas um conjunto de lembranças que se reinventam e se reconstroem no presente, em meio a intenções e ideologias.

As sambadeiras e sambadores trazem, no corpo, a memória de um passado que, em suas *performances*, presentificam-no como parte de uma ancestralidade coletiva. A umbigada, por exemplo, é uma presentificação dessa memó-

ria que permanece nas rodas de hoje, adequando-se à realidade, ao contexto, embora venha de uma tradição antiga, de povos ancestrais, nesse caso, de afrodescendentes.

Na cantiga em que se representa a dança da piranha, brinca-se com a imitação de uma piranha agitada e sua maneira voraz e eufórica de atacar a presa, de devorar o alimento. A brincadeira é, portanto, encerrada com a umbigada para convidar a outra sambadeira ao centro, como tradicionalmente era feito, desde o surgimento da dança na região. Adiante, segue, mais uma vez, a cantiga, a fim de se perceber a presença da umbigada como marca da memória corporal:

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma *umbigada* na outra, piranha

Os próprios giros em torno do corpo, a "pisadinha" e a formação em rodas também são marcas de uma tradição do passado que se concretiza no samba de roda nos dias atuais. A própria composição literária é um espaço de memória que dá vazão às emoções, pois os temas, muitas vezes, retratam fatos do passado, lembranças que permanecem vivas em um presente festivo e alegre.

Todo o corpo, em sua mais singular expressão, carrega, em si, durante as apresentações das rodas de samba, a memória de ancestrais, servindo, nesses momentos, como um instrumento, por meio do qual, esboça-se o retrato das identidades de sua gente. As palmas, em ritmos sincopados, marcados, permanecem também na memória desse corpo. A própria voz e a sonoridade, ao entoar as cantigas, são aspectos que também ajudam a construir a poética do corpo no samba de roda. É o corpo, através da sua memória, que produz a voz, a melodia, a poesia e o seu modo de expressão.

Através dos seus movimentos nas danças, o corpo passa a ativar a memória do sambador, agindo como um motivador das lembranças que emergem dessas águas poéticas na região de Xique-Xique, fazendo que venham à baila outros passos, outras *performances*, outras representações da tradição. Essa memória representa a própria vida, pois, conforme Nora (1981), memória é vida carrega-

da por grupos vivos, mantendo-se sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações, vulneráveis a usos e manipulações.

As marcas da ancestralidade permanecem no corpo através da sua memória. Logo, esse corpo, que samba nas margens do Velho Chico, permite reviver um passado, muitas vezes, marcado pela discriminação e pelo desmerecimento. Por trazer, em sua constituição étnico-racial, a origem africana, os povos ribeirinhos da região de Xique-Xique, cuja colonização se deu com a presença de africanos escravizados, não deixam de apresentar uma memória corporal de um tempo de humilhação e sofrimento. Todavia, o corpo afrodescendente apresenta uma trajetória que parte da dor e da subalternização para adotar práticas de resistência, de superação. A memória desses corpos, então, reinventa tradições para vencer o preconceito, o desmerecimento ainda presente na contemporaneidade como consequência de uma ideologia do branqueamento, implantada por um processo de colonização mental pelo branco europeu.

A ginga da capoeira, a pisada, o giro das rodas de samba e o ritmo das suas palmas mantiveram-se na memória corporal como estratégia de sobrevivência de uma cultura que vem sofrendo com as estratégias de apagamento, através da manipulação da própria memória. Conforme destaca Candau (2011, p. 167),

> No Brasil, a manipulação da memória pelos brancos consiste em manter a memória da escravidão, pois esta é concebida como um meio de inferiorizar os negros, construindo uma identidade americana ou euro-americana com lembrança 'afro'.

Por meio de práticas culturais como o samba e outros gêneros da poética oral, os integrantes das rodas do samba ribeirinho – em sua maioria, afrodescendentes – navegam em águas turbulentas, contra essa corrente, buscando inverter tal realidade. O corpo deixa esquecido, em sua memória, as marcas de um passado submisso e de perdas, passando a aflorar a alegria das cantigas com suas danças, gingados e ritmos. O batuque do samba, a alegria, a determinação fazem que a cultura das margens se fortaleça gradativamente, dentro da pluralidade e da movência das memórias.

Dessa maneira, o corpo se move, dinamiza-se para fazer emergir uma memória, considerada por Candau (2011) como uma escolha, uma adaptação. Dorme,

nesse momento, o corpo objeto, escravizado, oprimido, lúgubre. Desperta, então, o corpo viril, rebelde, resistente, esperançoso.

Dança, *performance* e representação teatral na poética ribeirinha

O corpo, através de sua *performance*, entendida aqui como o desempenho, a maneira de atuar, de realizar e de se comportar durante uma apresentação, por meio de toda uma poética e política, conforme Lopes (2012), acaba funcionando para o artista (nesse caso, as sambadeiras e sambadores) como um impulso catalisador, acompanhando o mapa de valores sociais, estéticos e políticos na tecedura simbólica presente nas várias regiões do Brasil, a exemplo da região de Xique-Xique.

Não se pode pensar em separar a poética da política, nem a política da festa, pois, como forma de manifestação da cultura popular, as rodas de samba e demais apresentações do grupo compõem-se de posicionamentos políticos. São elas (as rodas de samba e demais apresentações) os próprios atos políticos, devido ao fato de estarem carregadas de intenções, posicionamentos críticos que acabam agindo na própria conduta social do grupo, na consolidação e no fortalecimento das próprias manifestações.

O corpo, atuando nessas manifestações, através das práticas performáticas como danças, gestos e vozes, também se vale do posicionamento político, numa espécie de política do corpo, pois, nesse âmbito de representações, o corpo, conforme versa Merleau-Ponty (1999), não é neutro, mas se encontra carregado de intenções, valores e significações que ele deixa transparecer ou exprimir. O corpo passa a agir como uma extensão do mundo, da memória e das tradições, já que, ainda consoante Merleau-Ponty (1999), o corpo é no mundo, está integrado a ele.

Assim sendo, o corpo insere-se no espaço da poesia oral por meio da *performance*, considerada por Zumthor (2005, p. 87), como “uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal faz sentido”.

A poesia e a dança se dão as mãos nas rodas de samba do grupo "É na pisada ê", para, através de toda uma conjuntura performática, constituir a trama poética das margens do Velho Chico. Ao cantar e dançar, os participantes das rodas de samba reescrevem a sua poesia, deixando-a mais marcante, tornando-a mais completa no sentido de perpetuar as suas tradições.

O canto e a dança se apossam do corpo, elemento indispensável na configuração performática, para dar vida e sentido à própria poesia oral, já que esta não poderia existir sem a presença da voz, do gesto, do ritmo, da entonação e de demais elementos que compõem tal modalidade poética. Contudo, esse corpo, dentro das manifestações poéticas, passa a ser visto não apenas como um instrumento indispensável para a configuração dessas manifestações, mas vai além disso, pois o corpo é, nesses momentos, o próprio texto, carregado de falas, de ideologias e intenções. Consoante Zumthor (2005), o corpo leva ao nosso conhecimento (ao representá-lo, no sentido cênico da palavra) o discurso no qual se sustenta a poesia.

A dança assume um lugar preponderante dentro da poética do samba de roda em estudo, visto que, conforme Zumthor (2010), a dança, quando vem acompanhada de canto, este chega a prolongar, sublinhar e esclarecer um determinado movimento. Na dança da piranha, cuja cantiga já foi apresentada anteriormente, o canto, sincronizado com os movimentos de mexer com o corpo, colocando a mão na cabeça e na cintura, e dando a umbigada na outra sambadeira, serve para prolongar, marcar e esclarecer os respectivos movimentos, gestos e coreografias.

A dança é um detalhamento prazeroso das cantigas, é como se elas fossem escritas, desenhadas pelo corpo, pelos gestos, pelas coreografias. A dança traz para a poesia oral toda uma complementação do seu texto poético, enriquece-o e o faz transcender da marginalidade relegada por águas elitistas e eurocêntricas, para se tornar expressiva e, cada vez mais, parte fundamental na composição da grande rede poética que compõe o cenário nacional.

Os versos cantados durante a dança da Sinhá Furrudunga não seriam os mesmos, não teriam a mesma beleza nem expressividade se fossem cantados, descontextualizados, fora da representação performática criada com a utilização das malhas de tecidos coloridos, com seus movimentos circulares e em espiral, às vezes por cima, às vezes por baixo, como são reforçados os gestos, pelos próprios versos da cantiga:

É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga
É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga

Toda a roda de samba e demais apresentações se constituem em grandes momentos de alegria e divertimento, e, sobretudo, de cantar toda uma história, com seus costumes, suas ideologias, crenças, dores, enfim, de alimentar a manutenção das tradições. A dança, aliada ao canto, dá mais vez e voz à poética oral desse samba de roda das margens do Velho Chico, pois

> A dança, prazer puro, pulsão corporal sem outro pretexto que ela própria é, também por isso mesmo, consciência. Tanto a dança de um só, quanto a de casal ou a coletiva, todos os tipos de dança aumentam a percepção calorosa de uma unanimidade possível. Um contrato se renova, assinado pelo corpo, selado pela efígie de sua forma, liberada por um instante. A dança expande, em sua plenitude, qualidades comuns a todos os gestos humanos. Ela manifesta o que se oculta alhures, revela o reprimido; faz desabrochar o erotismo latente. (ZUMTHOR, 2010, p. 226)

Como se pode notar, a poética do corpo se consolida em sintonia com a dança, com os rituais, com toda a estrutura que se monta numa espécie de apresentação teatral nas praças, nos salões comunitários, na porta de casa ou em eventos culturais da cidade. Os passos, os gingados, as pisadas mantêm-se da forma como manda a tradição, embora venham ocorrendo modificações pela incorporação de novas formas de dançar, inclusive dos “jeitinhos do corpo com a mão na cabeça e na cintura” e das “pisadinhas” das sambadeiras, especialmente das mais jovens.

Nessa poética corporal, a *performance* atua como algo vivo, que se firma na incompletude e no improviso. É algo que, como as águas do rio, está sempre em movimento, tornando-se diferenciada e única a cada apresentação das sambadeiras e sambadores, os quais buscam transmitir todo um conhecimento presente na memória coletiva de uma comunidade poética.

Segundo Zumthor (2007), a *performance* e o conhecimento daquilo que se propõe transmitir encontram-se ligados naquilo que a natureza da própria *performance* afeta o que se conhece, pois, de qualquer maneira, o conhecimento

acaba sendo modificado pela *performance* com seus elementos marcantes. "Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca". (ZUMTHOR, 2007, p. 32)

Através da *performance*, o corpo fala, grita, silencia-se, traz, em si, as marcas, os valores, o retrato de uma ancestralidade que se pinta a cada dia, em meio a uma nova realidade, construindo-se assim uma nova tradição, uma tradição "(re)inventada". Esse corpo que canta e dança adequa-se à sua realidade, à cultura da qual faz parte e, em seu discurso, traz, de modo subjetivo, a sua história, ideologias e valores. Zumthor (2005, p. 145), a respeito da voz e do corpo na poesia, também destaca que:

> O efeito poético é tanto mais forte quanto melhor soa a voz: nos interstícios da linguagem imiscui-se, pela operação vocal, o desejo de se desvencilhar dos laços da língua natural, de se evadir diante de uma plenitude que não será mais do que pura presença. Os impulsos deste desejo são amplificados pelo próprio funcionamento da voz na escuta coletiva: não isolada, não separada da ação, a voz poética é funcionalizada como um jogo, na mesma ordem dos jogos do corpo, dos quais ela participa realmente.

Nessas rodas de samba, há um envolvimento coletivo, uma sintonia instantânea de todos entre si e com a música, o ritmo e a letra. Nesse momento de sintonia, tudo se harmoniza e flui de forma cadenciada, cujas pisadas firmes, os giros, as umbigadas compõem todo o quadro performático. Harmonicamente, esses corpos passam a comungar de um discurso coletivo, mas que só vem a se consolidar nas práticas performáticas individuais de cada um desses integrantes, fortalecendo, com suas vozes cantadas, o efeito de toda a sua esplendorosa poética, pois "a *performance* comporta um efeito profundo na economia afetiva e, pode ocasionar grandes perturbações emotivas no ouvinte, envolvido nesta luta travada pela voz com o universo do entorno". (ZUMTHOR, 2005, p. 93) E nesses giros, pisadas e cantos, sambadeiras e sambadores, inquietam, emocionam e conduzem seus interlocutores pelo universo ideológico de sua poesia.

Em geral, as cantigas seguem um curso sequenciado, gerando, a cada nova letra, uma reação de alegria e animação dos participantes. Todos demonstram

felicidade e envolvimento com a dança. Uma felicidade coletiva se espalha pela roda. Mesmo suados e adentrando a madrugada, o cansaço parece não chegar.

Segundo Zumthor (2007), essas cantigas do samba de roda, atos de comunicação poética, requerem a presença corporal de intérprete (o sambador ao centro da roda) e de ouvintes (demais participantes). Ainda conforme o referido autor, nesse momento de comunicação, vozes, ouvidos e corpos se unem em meio a um contexto situacional do qual todos os elementos visuais, auditivos e táteis se lançam à percepção sensorial, em uma espécie de representação teatral.

Nesse sentido, faz-se necessário considerar que, conforme versa Nogueira (2012, p. 54), "a palavra poética convoca a totalidade dos indivíduos presentes durante a *performance*, resultando em ação colectiva. O saber transmite-se de forma viva e, por intermédio do dizer poético, as estruturas da sociedade saem reforçadas". Através desse "dizer poético", durante os atos performáticos, as ideologias, os costumes, os valores são revelados, enfim o retrato social do grupo é pintado.

A *performance* do samba de roda do grupo tem um caráter inclusivo, pois mesmo não sendo integrante do grupo, qualquer visitante ou pessoa que esteja nas rodas e apresentações pode adentrar ao centro e sambar voluntariamente ou através de convite de umas das sambadeiras ou sambadores. Dessa forma, no samba de roda, conforme registra o *Dossiê do samba de roda do Recôncavo baiano* (2006, p. 24), "todos os presentes, mesmo os que ali estejam pela primeira vez, são, em princípio, instados a participar, cantando as respostas orais, batendo palmas no ritmo e até mesmo dançando no meio da roda caso a ocasião se apresente".

A participação ocorre de forma espontânea ou pelo convite através da umbigada, marca comum na história do samba, presente nas rodas do grupo. E assim, nesse momento, ao ritmo das palmas, do batuque e dos sons dos objetos de percussão e demais instrumentos, todos compõem a roda e demonstram ter o gingado na memória do corpo, uma vez que não se ensina a sambar. Samba-se por si mesmo, pela memória corporal, repassada através das gerações.

Quando se utiliza a expressão "memória do corpo", não se tem a intenção de se referir a uma memória genética, como se o modo de sambar fosse repassado através de células ou genes, mas a uma memória que habita nos espaços da cultura, fazendo que, mesmo sem se dar conta, cada integrante de uma referida comunidade internalize, memorize os passos, as pisadas, a maneira de sambar.

Isso ocorre porque, em consonância com Porter (1992), as relações mente/corpo não são inatas, mas dependem da cultura. E o corpo não pode ser tratado simplesmente como biológico, deve, sim, ser considerado, conforme o caso deste estudo, como mediado por sistemas de sinais culturais. É uma memória cultural que habita o corpo por intermédio das práticas culturais, sendo transmitida e perpetuada através dos próprios integrantes de geração a geração.

Fala-se, portanto, de uma memória corporal como uma ligação à cultura, como uma memória que se consolida pela vivência no grupo cultural. Sendo assim, pode-se afirmar que a memória corporal é resultante das experiências e do contato com a cultura e suas práticas, porque:

> [...] corpo e memória constituem-se historicamente, sendo indissociáveis entre povos de matrizes orais. Saberes, costumes, tradições, produzidos e transmitidos em presença de corpos, materializam-se em gêneros não-verbais de memórias, emitindo vozes do corpo prolongadas em artefatos de suas culturas. (ANTONACCI, 2009, p. 104)

Em meio a todo esse conjunto performático, os participantes do grupo "É na pisada ê" acabam, portanto, praticando, nessas rodas de samba, uma espécie de batuque, aqui representado, sob a ótica de Siqueira (2012, p. 44-45), como:

> [...] de significado onomatopaico-rítmico, de bater, batuque, batucada – ação de 'bater', de percutir em tambores, caixas, fragmentos de madeira, tamborins e até chapéus de palheta, como também de executar passos 'sapateados' na dança. Ao invés do batuque, cujo significado se vê reduzido, o samba amplia-se e generaliza-se.

O batuque, então, assume uma significação abrangente de toda espécie de dança, geralmente em círculo, marcada por ritmos e passos africanos que chegaram ao Brasil, por meio dos negros escravizados e que assume, conforme afirma Siqueira (2012), outros nomes, inclusive o de samba. Em geral, a umbigada acompanha todas as apresentações.

Não se pode esquecer ainda das vestimentas, dos adornos e adereços como elementos que contribuem para a composição dessa poética corporal, constituindo-se, juntamente com o cenário e os instrumentos musicais, numa espécie de complementação à *performance* da dança. São também parte integrante de

toda a *performance* poética, pois, segundo Zumthor (2010), o gesto, a roupa, o cenário e a voz se projetam no lugar da *performance*, embora os elementos que compõem cada um deles, como os movimentos corporais, as formas, as cores, as tonalidades e as palavras da linguagem passam a compor, juntos, um código simbólico do espaço.

Os trajes utilizados pelas sambadeiras são compostos de saias coloridas e rodadas, colares e outros adornos, além de lenços amarrados no pescoço ou na cintura, flores no cabelo, pulseiras e anéis. A maquiagem é também indispensável para as mulheres, especialmente o batom. Igualmente, o perfume. Cores e aromas irmanam-se na composição da cena poética.

Em linhas gerais, os homens sambam na roda poucas vezes, embora acompanhem o ritual cantando, tocando os instrumentos e batendo palmas. Vestem-se de maneira comum, alguns de chapéus, uma marca da tradição local. Assim sendo, como versa Zumthor (2010, p. 225):

> Todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece, frequentemente, como uma das ações que ali representam.

O corpo ocupa, portanto, um lugar de destaque nessa teatralidade que se estabelece durante as apresentações do samba de roda. Às vezes, nessas manifestações, mesmo que todo o corpo se mova e participe das rodas, há sempre um de seus gestos que é mais carregado de significação que outros. É o caso da umbigada ao final da apresentação de cada sambadeira na roda.

A teatralidade passa a ser entendida nessa concepção como um termo polissêmico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir, pois, segundo Fernandes (2011), a teatralidade é proposta como meio privilegiado de fusão do drama, da música, da poesia e do gesto. Nesse ínterim, a performatividade passa a compor a representação teatral como elemento produtivo, indispensável, vez que os traços performativos permeiam a linguagem teatral e está sempre em processo de reelaboração.

> [...] a performance nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação [...] a arte da performance visa exatamente a desestabilizar o cotidiano por meio da transgressão e da ruptura, promovendo ações artísticas marcadas pela diferença. (FERNANDES, 2011, p. 16)

Isso se faz notório nas rodas do grupo de samba "É na pisada ê", quando as mulheres entram na roda com uma *performance* específica, enquanto todos cantam repetidamente e cada vez mais acelerado:

> Essa mulher tá doida, tá doida tá
> Essa mulher tá doida, tá doida tá
> A mulher lava a roupa doida
> A mulher pega a água doida
> A mulher pega a lenha doida
> A mulher lava os trem doida
> Essa mulher tá doida, tá doida tá
> Essa mulher tá doida, tá doida tá

Nesse momento, elas começam a sambar em um ritmo mais frenético, rodando, fazendo gestos com as mãos junto à cabeça como se estivessem loucas, desorientadas.

Toda a roda de samba acaba se configurando numa espécie de representação teatral, na qual, em cada estrofe cantada, há sempre uma *performance* apropriada com a adoção de gestos e movimentos relacionados à letra. Como outro exemplo, pode-se apresentar a cantiga:

> Ô pega a cadeira
> E assenta mulher
> A mulher que não assenta
> Que diabo quer em pé?

Nesse caso, há elementos cenográficos incorporados ao ambiente como a cadeira. Enquanto as pessoas da roda cantam os versos, a mulher pega a cadeira e "assenta", mas não permanece sentada, como se hesitasse em sentar e acatar as ordens do grupo. Em todo o percurso da representação, a mulher ora samba

em pé, ora se senta na cadeira, ora circula ao seu redor. Os demais integrantes da roda agem como se estivessem mandando a mulher sentar. E esta, ao centro, cumpre todo um ritual performático, sempre acompanhada de muita alegria. Em outro momento, os integrantes cantam:

Ô barre a casa, mulher
Eu mandei
Ô barre a casa, mulher
Eu não sei não

E o jogo performático se estabelece mais uma vez, quando todos começam a representar como se estivessem com uma vassoura varrendo, e uma sambadeira permanece no meio da roda, fazendo gestos negando, para dizer que não sabe varrer. O texto das cantigas parecem ser feitos para dançar e representar. As cantigas, como muitas das aqui apresentadas, aparentam ter seus textos determinados por sua funções. Isso se comprova nas cantigas como essa em que a mulher simula, com gestos, "barrer" a casa, também na que é orientada a pegar a cadeira e "assentar".

Além dessas, há várias outras, cujos gestos, *performances* e danças parecem ser verbalizados pelo seu texto. É o caso ainda da cantiga da piranha, já apresentada, cujo texto determina que a sambadeira ponha a mão na cabeça e na cintura, faça um "jeitinho" no corpo e dê uma umbigada na outra.

Como ocorre nas composições do samba de roda, relações como estas – entre o texto e o gesto, a dança, a *performance* – são discutidas por Zumthor (2010, p. 228), quando afirma que:

> O texto das canções para dançar, determinado por sua função, se parece com o gesto que ele verbaliza. Breve, curto, reduzido ao apelo, à exclamação alusiva, à sentença, ou mais amplo, com largos contornos estróficos, prestando-se às modulações emotivas e às evocações míticas. A necessária recorrência regular de unidades rítmicas – gestuais, vocais, instrumentais e, por consequência, textuais – torna em contrapartida quase impossível a composição de canções de dança explicitamente narrativas.

Essa forte relação entre corpo, *performance* e teatralidade irrompe nas cantigas que representam a sua lida, como quando tecem as redes de pesca:

Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

Enquanto cantam – "Ô linha, linhava ô" –, representam o gesto dos carretéis de linha, como se estivessem tecendo as redes, seus instrumentos de pesca. Cantam, dançam, ao passo que representam a sua labuta cotidiana na tecedura das redes de pesca, feitas a partir de uma fibra extraída de algumas espécies de cipós encontrados na região ou mesmo de um tipo de fios de *nylon*.

Nesse universo representativo, de associação com elementos cotidianos, cenários e personagens ou com a própria história, a Dança do Guaxinim destaca-se como momento em que os participantes se entrelaçam na roda, inclinando-se ora para um lado, ora para o outro, dando umbigadas e cantando de forma ritmada:

O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro

Há, nesse jogo corporal, toda uma sintonia de passos enquanto representam o samba do guaxinim, imitando a briga entre guaxinins, uma espécie de mamífero da fauna regional. Por meio de exemplos como esses, percebe-se como a performatividade e a teatralidade integram a cultura ribeirinha, contribuindo para representar os seus costumes, valores, religiosidade, através de manifestações como a poética do samba de roda.

A referência feita às expressões "teatral" e "teatralidade" não se apega a uma visão de teatro como a arte do fingimento nem da representação de obras dramáticas. A noção de teatralidade ou representação teatral trazida no decorrer deste estudo deve ser compreendida como uma espécie de organização, encenação e produção espetacular, conforme versa Vasconcellos (2009) em seu *Dicionário de*

teatro. Considera-se essa representação teatral como uma apresentação de cenas e fatos cotidianos, como uma simulação da realidade, um ato ficcional que traz a representação de acontecimentos, de danças e dos próprios hábitos e afazeres, e nunca como um fingimento de algo criado.

Desse modo, o que se destaca não é o teatro como gênero dramático, forma de arte, mas os elementos que fazem parte do espetáculo, da representação, como a musicalidade, a dança, a *performance*, a coreografia, as vestimentas, os adereços e até a cenografia e o público. É uma espécie de ficção mais relacionada aos rituais, danças, cultos e outras práticas lúdicas, consideradas como formas que trazem, em si, os germes teatrais.

Além dos passos tradicionais, das pisadas ao ritmo das palmas e do som dos instrumentos tocados, em maioria, pelos homens do grupo, as mulheres arriscam coreografias que vão de requebros e de rodadas com a mão na cintura até a finalização de sua participação na roda com uma umbigada em outra sambadeira, convidando-a para adentrar ao centro e dar continuidade à "brincadeira", como muitos chamam o samba.

A umbigada, como se percebe, faz-se presente em grande parte das danças performatizadas pelo grupo de samba "É na pisada ê", reforçando, assim, a presença da afrodescendência como elemento formador. Como já foi mostrado, a umbigada chegou ao Brasil através dos negros escravizados e suas danças como o batuque. Segundo Cascudo (2008), ela faz parte das rodas de samba, que se originou da palavra *semba*, a qual significa bater no umbigo do outro.

Riso e ludicidade na *performance* das sambadeiras e sambadores

Dentro do viés performático das sambadeiras e sambadores das margens do Velho Chico, não se pode deixar de fazer emergir a veia humorística, a alegria e a ludicidade. A roda de samba traz, em si, a graça, o riso e a descontração, quando os participantes se utilizam das várias formas performáticas, com seus gestos e danças, representando os temas trazidos nas letras de cantigas. A seguir, novamente, traz-se uma dessas cantigas, a fim de tomá-la como exemplo mais uma vez:

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa, doida
A mulher pega a água, doida
A mulher pega a lenha, doida
A mulher lava os trem, doida
A mulher barre a casa, doida...
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Na representação dessa cantiga, a *performance* incorporada é de uma mulher em estado de loucura, completamente doida e descontrolada. Todas as sambadeiras, nesse momento, sambam de modo engraçado, desconexo, como se estivessem realmente malucas, desorientadas, atrapalhadas. O riso e a alegria dominam a roda, e o humor invade o universo dessa manifestação poética e festiva das margens do Velho Chico. Cada participante, então, procura sambar da forma mais engraçada que pode, com o intuito de provocar o riso, de chamar a atenção para si.

Sendo assim, em suas apresentações, o samba de roda ribeirinho mantém um diálogo constante com o humor. O lúdico permeia todo o jogo dos gestos, das danças, das pisadas, dos próprios giros e umbigadas, conforme se pode observar, ainda, quando entoam e representam suas cantigas, como a da piranha, apresentada aqui mais uma vez:

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

Nessa cantiga, as sambadeiras agem como piranhas alvoroçadas, sambando também euforicamente, dando giros, umbigadas e inclinando o corpo para frente e para trás, com pisadas firmes e ritmadas, querendo representar a agitação e a valentia dessa espécie de peixe comum no Rio São Francisco. Nesse instante, é impossível resistir a boas risadas.

A cantiga do guaxinim é considerada um outro momento de riso, alegria e descontração de toda a roda de samba, pois, enquanto cantam, tanto a solista ao centro da roda quanto os demais integrantes, sambam imitando um guaxinim, girando e se inclinando para um lado e para o outro, com movimentos rápidos, ariscos. A euforia e a agitação contribuem para que todos caiam em gargalhadas, procurando sambar de forma mais cômica possível, a fim de chamar a atenção e fazer o outro rir, conforme a cantiga:

O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro

Todos os participantes da roda de samba passam a simular, entre eles, uma briga de guaxinins, como sugere a própria cantiga, caindo para um lado e para o outro. No momento em que um integrante se aproxima do outro, chegam a se encostar frente a frente, enquanto um inclina o corpo para a esquerda e o outro para a direita, repetindo várias vezes.

A comicidade de *performances* como essa acaba induzindo ao riso, à alegria. Em momentos como esses, consolidam-se o humor e a graça, pois cada sambadeira e sambador tem seu jeito próprio de dançar, de representar a letra, sendo cada uma de maneira mais cômica. É comum que todos os participantes da roda deem risadas e participem mais freneticamente do samba. Nessa hora, as palmas ficam mais fortes, em ritmo mais acelerado, as pisadas e gingados também são mais intensos, muitas vezes descontrolados.

E a alegria, o riso e a descontração tomam conta de todos, quando de maneira engraçada e delirante, sambam imitando desde animais como peixes e guaxinins, até situações descritas nas cantigas, como "assentar-se" na cadeira, "barrer" a casa, dentre outras atividades performáticas. Entre giros, rodopios, pisadas e umbigadas se divertem em meio a uma série de risos.

Como se percebe, todo o samba de roda ribeirinho se constitui numa espécie de representação ficcional, na qual as sambadeiras e sambadores se utilizam do corpo e de elementos performáticos para trazer as cenas do seu cotidiano. Essa espécie de teatralidade ou ficção passa a proporcionar uma forma de preservação da história, da cultura ribeirinha. De forma lúdica, divertida e, na maioria

das vezes, humorística, as tradições se mantêm vivas através da prática da roda de samba. Assim, o veio emotivo passa a reger toda a roda, e todos os seus partícipes mergulham em alegria.

Dança da Sinhá Furrudunga

Ainda como exemplo de ludicidade e representação performática no samba de roda ribeirinho, destaca-se a dança da Sinhá Furrudunga, na qual as sambadeiras fazem uma coreografia segurando algumas malhas de tecido, configurando alguns passos e movimentos acompanhados dos respectivos tecidos. As malhas se entrecruzam na dança, assim como as identidades ribeirinhas se entrelaçam para manter vivas, em suas tradições, a poética oral e as suas festas, cantigas e danças.

A dança constitui-se numa espécie de coreografia desenvolvida por um grupo de sambadeiras e sambadores que se dispõem aos pares, sendo homens de um lado e mulheres do outro, embora possa também haver vários pares formados por duas mulheres, não sendo obrigatória a associação entre um homem e uma mulher. Como o grupo é formado majoritariamente por mulheres, há vários pares compostos por duas mulheres, o que não ocorre com os homens, pois estes se agrupam apenas com uma mulher.

Na dança, cada par segura uma espécie de manto colorido, isto é, uma fita larga de tecido de grande comprimento. Enquanto giram em sentido horário e anti-horário, os pares vão trocando de lugares, entrelaçando os mantos, passando-os ora por cima, ora por baixo, enquanto cantam um verso que se repete entre uma cantiga e outra:

> É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga
> É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga

O objetivo da coreografia é, ao final, formar uma espécie de estrela com o entrelaçamento dos mantos coloridos. Além da estrela, há diversas formas para a utilização dos tecidos, que são também agitados em forma circular, ondular, espiralada.

É muito comum, no seu dia a dia, os pescadores, especialmente as mulheres, tecerem as redes de pesca. Sentadas no terreiro[18] de casa, elas tecem enquanto cantam suas cantigas, intermediadas por versos como os da cantiga a seguir:

Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

Na dança da Sinhá Furrudunga, também fazem algo semelhante enquanto dançam a coreografia, cantam suas cantigas, as quais retratam o cotidiano, a história e os costumes do grupo, mas com outro tipo de verso que se repete, o qual traz uma referência à dança da Sinhá Furrudunga, como se pode observar:

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Na despesa do sobrado

É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga
É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga

Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou
Onde meu sentido andou pra vadiar

Na dança da Sinhá Furrudunga, os passos coreografados, associados às cantigas, juntamente com os acessórios coloridos e trajes utilizados, contribuem para tornar ainda mais rica a poética oral ribeirinha. No exemplo anterior, en-

18 O termo "terreiro" refere-se a um espaço de terra, varrido e bem cuidado, que fica em frente às casas. As tecedeiras tecem as suas redes, geralmente, sentadas nesse espaço, à sombra de alguma árvore.

quanto se remetem aos tempos áureos do garimpo e à riqueza das pedras e metais preciosos como o diamante, o ouro e a prata, desenham formas geométricas, enchem de cor e movimento a poesia das margens do Velho Chico.

E assim seguem durante toda a dança, revivendo, através das cantigas e *performances*, cenas de um cotidiano ou retratos de uma memória que permanece viva nesses espaços poéticos. São várias quadras que cantam os mais diversos temas, sendo intercaladas, como já demonstrado, pelo verso "É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga".

A dança traz à baila toda uma tradição que reúne elementos da cultura portuguesa, como alguns passos elaborados, as danças de pares, os instrumentos e vestimentas que lembram os bailares oriundos da Península Ibérica, que aqui chegaram através da colonização, sem contar as próprias cantigas que apresentam temas semelhantes, em sua maioria, à da poesia popular portuguesa.

Nessa dança, como também nas outras atividades do grupo, não se podem desprezar os outros vieses culturais de influência ameríndia e africana, embora a dança da Sinhá Furrundunga se aproxime mais de algumas danças portuguesas e não traga, tão expressivamente, elementos como a umbigada, a "pisadinha" ou miudinho – ambos de influência africana –, nem certas práticas das culturas indígenas, como a maneira de representar a dança de algumas aves e outros animais, inclusive na vestimenta e caracterização, conforme se faz na dança do guaxinim. Na dança da Sinhá Furrudunga, a presença da influência cultural dos povos ameríndios e afrodescendentes também se faz notória, ocorrendo em alguns adereços, passos, instrumentos musicais, na letra da música e, especialmente, no título da dança.

Todas essas manifestações poéticas, como até mesmo a dança da Sinhá Furrudunga, são criadas a partir dessa confluência de culturas, tendo surgido muitas vezes em uma matriz, mas sendo enriquecida em terras nordestinas das margens do Velho Chico com marcas de outras culturas.

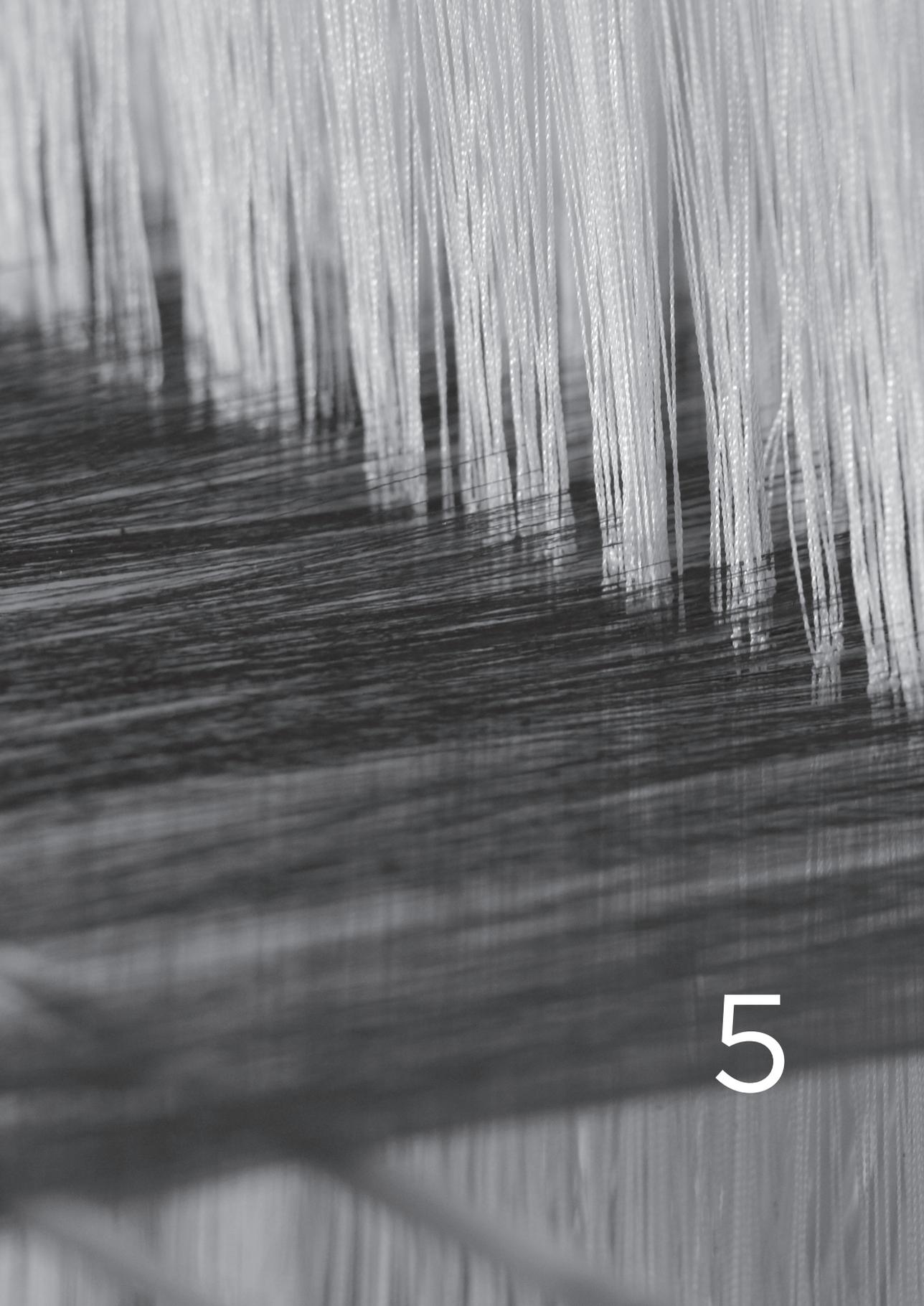
Quanto ao título da dança, Sinhá Furrudunga, sabe-se que a expressão "sinhá", segundo Cascudo (2008), é uma corruptela de "senhora", termo originariamente usado pelos africanos escravizados, para chamar as mulheres de seus senhores. Dessa forma, tornou-se comum encontrar, por todo o cancioneiro popular do Brasil, a expressão "sinhá" como referência em alguns versos, inclusive nomeando algumas cantigas e danças. A expressão passou a fazer parte do vocabulário nordestino e mesmo "desaparecidos os escravos, sinhá passou

a ser apelido doméstico, comum no Nordeste". (CASCUDO, 2008, p. 638) Logo, subtende-se que a dança da Sinhá Furrudunga seja uma forma de reverenciar, homenagear uma senhora de boa índole, de família abastada e de bom coração, a qual mantinha uma certa notoriedade na época, dentro da comunidade.

Quanto ao termo "Furrundunga", há indícios de que seja uma variante de "furundunga", feminino de "furundungo", que significa "andarilho, de provável origem banta, termo usual em Santa Catarina", conforme o *Novo dicionário banto do Brasil*, de Nei Lopes. (2003, p.105) Em alguns versos, o eu lírico interpela a "sinhá" andarilha: "Quero que você me diga/ Onde meu sentido andou/ Onde meu sentido andou pra vadiar".

Segundo relatos das sambadeiras do grupo em suas falas, essa dança foi criada há tempos por uma senhora, esposa de um fazendeiro da região, que ensinava os passos e ensaiava constantemente um grupo de pessoas para se apresentar nas festas promovidas pela Igreja Católica, quase sempre, após a celebração das missas. Ainda de acordo com os relatos das sambadeiras, a família da "sinhá" que realizava a dança era conhecida como "os furrudunga". Tal expressão, nesse caso, pode ser considerada como um apelido relacionado às andanças da referida família – ou apenas da "sinhá" –, talvez vinda de lugar longínquo, a exemplo do sul do país, onde o termo é bastante usual, conforme Lopes (2003).

Essa dança vem sendo apresentada até hoje, nas festas de padroeiros, como a de São Pedro, que dá nome ao bairro. O grupo também costuma apresentar essa dança em outras programações culturais da cidade, festas de escolas, eventos promovidos pela UNEB, através do *campus* de Xique-Xique, dentre outras.

É muito bonito de se apreciar, de se perceber as figuras e os formatos criados pela coreografia com os tecidos coloridos. Mais bonito ainda é perceber, nessas manifestações poéticas, a tecedura das identidades, das culturas das margens do Velho Chico, que traz toda uma riqueza de temas, ritmos, gingados e *performances*, construídos sob a forma de uma rede pluricultural, tecida a partir de diversos fios.

5

O retrato de uma comunidade pespontado nas cantigas do samba de roda

A poética do samba de roda "É na pisada ê" retrata elementos tradicionais que compõem o amplo universo da poesia popular brasileira. Esse universo – cuja criação remonta aos tempos da colonização portuguesa com a sua tradição ibérica – abraçou particularidades da colônia do Brasil, como a influência da cultura dos colonizadores, dos povos indígenas e afrodescendentes, os quais, já se sabe, compõem a tríade principal da formação cultural brasileira.

Para se tratar da poesia brasileira, é preciso considerar que, desde a época colonial, conforme já postulava Roméro (1888), em seus *Estudos sobre a poesia popular do Brazil*, essa poesia tem se pautado na classe popular, porque foi ela que manteve e conservou, inconscientemente, o espírito tradicional como motivador de todo o esplendor do lirismo brasileiro, fazendo que tal poesia ocupasse um lugar de destaque. Não se trata de um velho lirismo lusitano continuado em terras brasileiras, mas de uma poesia mais exuberante que se construiu à luz da confluência dessas três forças tradicionais.

É na perspectiva de uma diversidade cultural que se vê o surgimento de uma poética popular brasileira fiel ao seu povo, às suas tradições, aos seus costumes, constituindo-se como um espaço de memória, de saberes, que permite a perpetuação de um povo e de sua cultura no decorrer dos tempos. É a poética da força, da resistência, da representação de identidades líquidas que navegam ao ritmo de águas embamburradas[19] em meio a uma sociedade que se transforma, reinventa-se para seguir forte o seu rumo, sem perder a sua força e o seu retrato identitário. Logo, essa é uma poesia que sobrevive em meio às tradições de um

19 Águas turvas, reviradas, mexidas, misturadas com barro e outros elementos. Assim como as próprias culturas que se misturam e se transformam, que não existem mais em estado puro, sem "contaminação" com outras. É comum, na região ribeirinha, a expressão "embamburrar a água", no sentido de tornar a água barrenta, abarrentar, misturar com o barro, a lama e outras impurezas. A expressão "bamburrar" ou "embamburrar" vem de "bamburro", que, em Campos (2004), aparece com o sentido de sujeira, algo que atrapalha a vida e a vista. Uma espécie de matas baixas e impenetráveis.

povo, numa espécie de movência que se traduz em um processo de consolidação da memória, o qual se implica na repetição, na criação e recriação constante.

Sobre a variação da poesia quanto às suas características formais, Menéndez Pidal (1953, p. 267, 269, tradução nossa) destaca que:

> A variante não é um acidente na poesia tradicional, senão sua própria e única forma de viver: O romance vive variando de forma. Vive em variantes [...] Tanto a canção como a linguagem vivem em variação contínua e em permanência essencial. E entre o duplo balanço do indivíduo, criador de variantes, para a coletividade, que a aceita ou a deixa perder, a conduta da canção não é meramente aleatória.[20]

É preciso que se compreenda a poesia tradicional apontada nessas considerações como uma poesia de tradição oral, de cunho popular. Nesse âmbito, pode-se tratar da variação da poesia, tanto no aspecto estrutural, isto é, da sua forma, como versa Menéndez Pidal (1953), quanto nos aspectos temático e performático que flutuam ao sabor das intenções e posicionamentos do grupo, no que concerne à utilização da memória e das práticas tradicionais.

Pode-se considerar a poética oral ribeirinha como parte integrante do universo poético brasileiro, desde o seu surgimento, na ligação com a poética oral portuguesa, até os dias de hoje, e que vem, através da variação, da adaptação e da reinvenção, consolidando-se cada vez mais.

A poética do samba de roda ribeirinho tem a variação como uma forma de se fortalecer e de seguir navegando nas suas águas embamburradas. Pode-se afirmar isso, porque, com o passar do tempo, vem-se notando que muitas foram suas variações, principalmente no modo de se apresentar, de fazer as rodas de samba. As cantigas também estão mais organizadas, a sequência de apresentação, o cuidado com os próprios versos, com as letras, tudo segue variando ao ritmo das suas águas poéticas.

Dentro do próprio grupo, há integrantes que se preocupam com os aspectos estruturais das cantigas. Nas frequentes apresentações que ocorrem sob a forma

---

20 La variante no es un accidente en la poesía tradicional sino su propia y única forma de vivir: El romance vive variando de forma. Vive en variantes [...] Tanto la canción como el lenguaje viven en variedad continua y en permanencia esencial. Y entre el doble balanceo del individuo, creador de variantes, a la colectividad, que las acepta o las deja perder, la conducta de la canción no es meramente azarosa (MENÉNDEZ PIDAL 1953, p. 267, 269).

de ensaio, há alteração dos versos, quando estes não traduzem o que gostariam de dizer ou quando estão em desarmonia com a ideia, com a estrutura da cantiga. O grupo cuida também da sequência dessas cantigas na roda, para que continue a harmonia do ritmo, das palmas e até dos temas abordados.

As cantigas vêm sofrendo ainda variações de algumas palavras em seus versos, devido ao cuidado que se vem tendo com o samba e sua poética. Mas nada tão radical que venha a descaracterizar o grupo, pois, na poesia oral, essa variação se consolida de maneira coerente.

A coerência, por sua vez, permite o reconhecimento e a integração harmônica dessa poética, sem a perda da sua identidade, promovendo a manutenção de temas e práticas, de modo que tais variações ocorram gradualmente, sem causar estranhamentos nem apagamentos de temas, modos e demais elementos da sua *performance*. Segundo Ferreira (1993), ao se referir a essa vivência em variantes das oralidades tradicionais nas suas diversas modalidades (cantada, contada, teatralizada ou em suas intercorrências), o texto oral, apesar de sua movência e errância, apresenta grande estabilidade. No caso da poética oral desse grupo de samba, tais variantes são consideradas como ajustes que tendem a fortalecer, a preservar, a dar mais sentido ao que se canta.

Há, portanto, uma movência ou variação das tradições populares com suas práticas, valores e ideologias que se modificam e reinventam, não apenas no âmbito estrutural ou temático das manifestações poéticas, mas nos demais elementos que compõem a cultura desse povo, tornando-a mais forte.

No samba de roda "É na pisada ê", era comum encontrar algumas cantigas com versos soltos, isto é, que não exercem, dentro da mesma composição, uma relação entre si quanto ao tema e significação. Era comum também ocorrer de modo semelhante entre palavras dispostas dentro de um mesmo verso. Isso impedia a clareza nas ideias do que se cantava. Com a mudança de posicionamento do grupo, as cantigas têm sido analisadas e revistas. Depois de pesquisas e de um cuidado maior com a composição poética entre os integrantes, algumas palavras e alguns versos estão sendo revistos e alterados, voltando a dar o sentido pretendido ao tema cantado.

Tais práticas contribuem para que a poética do samba tenha variações positivas, pois suas cantigas se tornam mais claras, mais próximas da mensagem que buscam passar. Com essa maneira de pensar e de viver o samba, surgem incorporações de novas letras e de temas por influência da realidade atual, dos

novos ritmos e da nova geração de integrantes, porque, como já dito, no grupo, comungam gerações de bisavós, avós, pais, filhos e netos.

O próprio sentido de pertencimento dos integrantes ao grupo foi fortalecido, e o orgulho e o interesse em fazer parte desse grupo são muito mais evidentes nos dias de hoje do que antes. Então, cada vez mais, a sua poética oral vem ocupando um lugar de maior significação e de valor dentro da própria comunidade poética e em toda a região.

A poética do grupo "É na pisada ê", a cada dia, firma um espaço notório dentro da programação cultural da região, desde apresentações em escolas, nas praças durante os diversos festejos populares até em programas de televisão de alcance estadual, sendo que, antes, as rodas ocorriam, em maioria, dentro da própria comunidade em suas casas e festejos.

O samba de roda "É na pisada ê", com suas cantigas e *performance*, compõe o retrato da poesia popular das margens do Velho Chico, uma vez que também "vive en variantes", conforme expressão utilizada por Menéndez Pidal (1953), para se referir à poesia popular. A poética do referido grupo vive em variações nas letras de suas cantigas, nos ritmos e ainda na maneira de se apresentar nas suas rodas de samba. Essas variações servem para estabilizar, fortalecer ainda mais o samba, para que este siga existindo como prática cultural.

Vê-se, nesse retrato pespontado, que as cantigas do samba de roda "É na pisada ê" trazem, em suas letras, muitas vezes, a representação da história e do cotidiano da comunidade de sambadores. Nessas composições, fica latente a relação com a ideologia, a religiosidade, os valores e os sentimentos do seu povo. São lamentos e lembranças de um passado que permanecem vivos nesse espaço de memória.

Pode-se inferir que a poesia do Nordeste, na qual se insere a poesia sertaneja das margens do Velho Chico, também apresenta origem ibérica, e, segundo versa Adriano da Gama Kury, na apresentação do livro *Poética popular no Nordeste*, de autoria de Sebastião Nunes Batista (1982), tal poesia assume uma feição peculiar, adaptando, recriando (e também criando) novas formas, novas estruturas e características que ainda permanecem tão vivas nos dias de hoje.

Constata-se que parte das características estruturais de suas cantigas como o agrupamento de versos em estrofes, a composição das rimas, o uso de estribilhos ou de repetições, também dos temas e motivações apresentam semelhanças

consideráveis com a poesia popular medieval da península ibérica, inclusive a da atualidade.

A seguir, pode-se comprovar a ligação entre a poesia popular portuguesa e a poesia oral das margens do Velho Chico, nas duas quadras apresentadas; a primeira, da poesia popular portuguesa, pertencente à preciosa coleção do professor José Leite de Vasconcelos, um dos renomados estudiosos da poesia portuguesa, autor de obras como os seus cancioneiros; e a segunda, uma quadra que compõe o acervo das cantigas do samba de roda do grupo "É na pisada ê".

1
Não me deixa namorar
Ela também namorou
Minha mãe já não se lembra
Do tempo que já passou[21]

2
Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

As duas quadras apresentam estruturas semelhantes quanto aos versos e rimas, além de também tratar de um tema relacionado ao sentimento amoroso, ao casamento e ao namoro. Parecem fazer parte da mesma comunidade poética, em uma mesma época, em um mesmo lugar ou região, no entanto, são de lugares, nações e épocas diferentes.

É uma relação que se estabeleceu através dos tempos, desde a colonização brasileira pela nação portuguesa. Nesse ínterim, temas e estruturas, os quais consubstanciavam a poesia popular desde sua origem, atravessaram "mares nunca d'antes navegados" e chegaram ao Brasil, contribuindo para a estruturação da nossa poesia popular.

O campo temático e motivador das cantigas do samba de roda ribeirinho abrange os mais diversos assuntos, os quais já compunham, há séculos, o can-

21 Quadra da coleção do professor Leite de Vasconcelos, mas que, para este estudo, foi extraída da obra *O cancioneiro popular em Portugal*, de Maria Arminda Zaluar Nunes. (1978, p. 103)

cioneiro popular na península ibérica medieval e que se transpuseram ao Brasil, nesse caso, à região ribeirinha de Xique-Xique, através do colonizador português. Contudo, é preciso salientar, mais uma vez, a ampliação, em terras brasileiras, do universo de inspirações e temas proporcionados pelas culturas indígenas e afrodescendentes.

A poética oral do samba de roda é considerada como um grande retrato da vida de suas sambadeiras e sambadores, pois, em suas letras, sob a forma de poesia, cantam-se as histórias de amores, a labuta diária, os acontecimentos, as comemorações, as festas religiosas, além da moral, das ideologias e religiosidade dessa gente. Viajar nas águas dessa poética permite trazer à superfície um retrato de identidades líquidas, moventes e plurais, porque, como postula Bradesco-Goudemand (1982, p. 14),

> A poesia popular reflete, além disso, a mentalidade peculiar do cantador, intérprete e reflexo do povo: frescura de invenção, imaginação, riqueza verbal, senso do achado pitoresco, mistura de ingenuidade e de malícia, fé, sinceridade, senso moral, e, muitas vezes, uma equilibrada dosagem de lirismo e rudeza.

Nesse sentido, memórias e tradições são pintadas numa espécie de tela lírica, na qual os versos atuam como imagens, cores e sons, poetecendo a história de um povo, mantendo vivas as suas práticas culturais e os seus costumes.

Representações e simbologia nas cantigas do samba de roda ribeirinho

Há uma variedade de temas e elementos representativos dentro da poesia oral do grupo de samba "É na pisada ê", os quais, como em toda cantiga popular, servem de apoio para a interpretação de usos metafóricos ou simbólicos de suas tradições, seus costumes e seus valores.

São diversas as representações trazidas pela poética desse grupo de samba. Há temas e influências que, de modo considerável, fazem parte de uma matéria geral já encontrada na poesia medieval galego-portuguesa, advinda da diversidade cultural presente no processo de povoamento da Península Ibérica, e que chegaram até a nossa poesia.

A poética do samba de roda do grupo "É na pisada ê" versa – assim como a literatura popular portuguesa dos cancioneiros medievais, com a qual a poesia popular brasileira estabelece uma relação desde o seu surgimento – sobre temas tradicionais: cantigas amorosas, religiosas e satíricas. Acrescentam-se ainda as cantigas da natureza, do trabalho e relacionadas à vida cotidiana.

As cantigas aqui apresentadas trazem uma relação com esses aspectos temáticos, os quais contribuem para a tecedura de uma poética pelo seu próprio povo, que canta em versos a sua vida. Os motivos, as abordagens e demais elementos presentes em tais cantigas compõem uma série de características particulares que, aliadas a outros aspectos como a *performance*, as vestimentas e instrumentos musicais, proporcionam uma viagem pela cultura do grupo de sambadeiras e sambadores, os quais seguem seu curso, poetecendo os versos de suas poesias, enquanto, na maioria das vezes, tecem as suas redes de pesca.

Em se tratando da presença dos elementos ideológicos, da representação do cotidiano e outros aspectos relevantes, pode-se apreender que, embora sejam marcadas pela existência de traços herdados de diferentes povos e suas práticas, as quais consubstanciam toda uma pluralidade cultural brasileira, a poética oral coexiste nesse universo diverso, agindo como um meio de transmissão, de perpetuação de tradições. Isso não ocorre, no entanto, de forma alienada, impositiva ou desarticulada com o contexto social no decorrer dos tempos.

É preciso compreender, conforme Zumthor (1997), que uma cultura age sobre os indivíduos de um grupo social como uma programação contínua, fornecendo-lhe gestos, falas e ideias conforme cada situação, propondo-lhe, ao mesmo tempo, técnicas de desalienação, oferecendo as zonas de refúgio, para que se possam banir certas pulsões indesejáveis.

Ainda para o referido autor, a arte passa a ser a principal dessas técnicas, ressaltando que, de todas as manifestações artísticas, a única de cunho absolutamente universal é o canto. Entende-se que isso ocorra devido ao fato de o canto compor o universo artístico em todas as culturas. (ZUMTHOR, 1997) Desse modo, com a poética oral ribeirinha, através das cantigas de samba, pode-se visualizar um retrato da comunidade poética, seu povo e suas tradições. Sendo assim, faz-se necessário atentar para alguns elementos simbólicos, metáforas e comparações, para que se possa, através da poesia, pintar o retrato desse poeta, cantador e sambador, que se constrói e reinventa em meio a uma pluralidade de culturas e de tradições.

Quanto à análise temática e simbólica das cantigas, torna-se imprescindível considerar que, embora se remeta, em parte, a interpretações alheias, baseadas em símbolos e representações trazidas por alguns teóricos, uma boa quantidade é composta de interpretações do autor e, como tais, não são "dogmas de fé", como afirma Freixedo (2003), nem definitivas, pois, às vezes, é possível encontrar mais de uma interpretação coerente. Dessa forma, o leitor pode se sentir inclinado a discordar ou escolher outra interpretação que considere mais plausível, mas não esquecendo de se amparar numa fundamentação, para não cair em anacronismos nem tecer opinião subjetiva.

Segundo Nunes (1978), a poesia de caráter amoroso é considerada como um filão aurífero e incontestável dentro das produções da tradição oral popular. O sentimento – especialmente o amoroso – e os estados da alma permeiam boa parte da poesia popular, inclusive nas margens do Velho Chico. Nota-se, então, que boa parte das composições desse grupo de samba traz essa característica lírico-sentimental.

São queixas, lamúrias e confissões que revelam a dor da saudade, do abandono, do descaso e emoções. São relatos de amores não consumados por diversos motivos e de desejos que habitam o eu lírico, cujo sofrimento é revelado através dessas confissões. Ressalta-se que o eu lírico pode aparecer nas cantigas do samba de roda representado tanto pela mulher quanto pelo homem, embora o sentimento feminino venha a se sobressair em sua grande parte.

Quando traz o sentimento feminino, a poética oral ribeirinha se aproxima em seus temas da canção peninsular de mulher, sobre a qual versa Menéndez Pidal (1953), quando se refere à temática essencial da canção de mulher na Península Ibérica: a dor da ausência, o temor quando o amado não comparece ao encontro marcado, a enfermidade do amor, o júbilo de sua chegada, o pudor e a recusa às carícias, às tentações carnais.

A canção de mulher permeia todo o universo da poesia oral desde os tempos mais antigos, como ressalta Asensio (1970, p. 24, tradução nossa),

> A canção de mulher enamorada floresce sob todos os céus e se canta em todas as línguas desde tempos remotos [...] Tal é a unanimidade de certos temas, como a dor de amor ou a nostalgia do ausente e até

> mesmo algumas imagens que retratam a paixão. Por todas as partes
> os momentos dolorosos são mais insistentes que os gozosos [...][22]

Como se nota, embora já sejam temas presentes na poesia medieval ibérica, estes também são encontrados na trama dos fios poéticos da lírica ribeirinha que, do mesmo modo, traz, em versos, o sentimentalismo amoroso, inclusive nos dias de hoje, como é o caso das cantigas de samba do grupo "É na pisada ê".

Na cantiga a seguir, o eu lírico – nesse caso, feminino – confessa a sua dor, seu arrependimento pela ingratidão do ser amado. O elemento ao qual faz a confissão é uma viola, instrumento que costuma acompanhar as cantigas. Nesse caso, a viola chora, simbolizando o seu choro, a sua dor pela desilusão amorosa, o que é recorrente nas letras de outras composições do grupo, a exemplo da lamentação da cantiga a seguir:

> Chora, viola, chora
> Chora, viola da mina
> Vai dizer àquele ingrato
> Que eu ainda estou na mesma sina
>
> Se eu soubesse quem tu era
> Ou quem tu haverá de ser
> Não dava o meu coração
> Para hoje eu padecer
> Chora, viola, chora,
> Chora, viola da mina

Como se vê, aqui, a mulher confessa à viola a sua dor e decepção pelo amado. Após ter lhe dado o seu amor, o seu coração e, possivelmente, ter cedido aos seus desejos, entregando-lhe a sua virgindade, há o padecimento feminino provocado, certamente, pelo abandono, pela traição por parte do seu amado. Os versos "Se eu soubesse quem tu era/Ou quem tu haverá de ser" comprovam o desapontamento e o desengano com o ser amado.

---

22 La canción de mujer enamorada florece bajo todos los cielos y se canta em todas las lenguas desde tempos remotos [...] Tal es la unanimidad de ciertos temas, como el insomnio de amor o la nostalgia del ausente y aún de ciertas imágenes em que trasluce la passión. Por todas las partes los momentos dolorosos son más insistentes que los gozosos [...]. (ASENSIO 1970, p. 24)

O amado, como muitos outros homens, aparece bem menos tocado pelo sentimento do amor, e seu objetivo maior, em muitos casos, é a busca do prazer, da consumação do ato sexual. As juras de amor eterno terminam junto com o jogo da conquista, quando a mulher cede e se entrega.

Há ainda uma alusão ao cotidiano, ao lugar onde vive, quando se refere à "viola da mina", pois, na região, era comum haver minas de ouro e de pedras preciosas, visto que, nas proximidades, encontra-se a Serra do Assuruá, local em que se localiza, atualmente, o município de Gentio do Ouro, com a atividade de garimpo sendo desenvolvida até hoje em minas, riachos, grutas etc. Assim, a cantiga também retrata uma circunstância em que se supõe ouvir o som de alguma viola ao longe, numa mina, fazendo aflorar o sentimento, a melancolia do eu lírico.

A virgindade e a pureza feminina aparecem sempre como uma prenda, da qual o amado vive constantemente em busca, e a mulher, tentando resistir. E quando cede às tentações carnais reprimidas pelos princípios religiosos, pensando que passará a gozar de plena felicidade ao lado do amado, na maioria das vezes, acaba sendo abandonada por ele, que sai em busca de outra donzela. É o caso da cantiga seguinte:

A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

Nesses versos, nota-se que, após sofrer o abandono pelo amado, a moça ainda é exposta aos olhos da sociedade, sofrendo rejeições familiares e privações, fato ainda muito comum nas comunidades de princípios e valores conservadores, nas quais as influências religiosas são até hoje muito marcantes. Nesse sentido, Freixedo (2012, p. 50, tradução nossa) versa que "como se pode comprovar, na poesia popular, estabelece-se uma relação de causa e efeito entre a perda da virgindade e o fato de que a moça fique solteira".[23] Circunstância semelhante ocorre nas cantigas do samba ribeirinho.

---

23 "como se pode comprobar, na poesia popular estabelécese unha relación de causa efecto entre a perda da virxindade e o feito de que a moza fique solteira". (FREIXEDO 2012, p. 50)

Atualmente, em alguns casos, parece haver uma tolerância maior, embora, mesmo nos dias de hoje, moças que tenham sido conquistadas e abandonadas ainda acabem sendo mal vistas em seu meio, tidas como perdidas e motivo de falação de toda a comunidade quanto à sua reputação. A moça "perdida", nesse caso, só vem a ter o seu nome "limpo", quando consegue se casar com um rapaz "de boa família", passando, com isso, a ser reintegrada ao meio social.

Na cantiga, a metáfora da virgindade se dá quando esta é comparada a uma laranja madura, desejada, a qual todos querem tê-la, chupá-la. O verso "Caiu na água e foi ao fundo" representa o momento em que a moça se entrega, perdendo-se em meio ao ato sexual, caindo na boca do mundo. Há vários casos, na poesia popular, em que a virgindade surge representada como uma fruta apetitosa, um prato saboroso ou uma joia de valor, sendo também, dessa maneira, nas cantigas do samba de roda ribeirinho.

Dentro desse âmbito temático, há ainda a composição na qual a mulher faz um apelo ao Santo Mariano, pedindo-lhe outro marido, uma vez que o seu não lhe dirige a palavra, provavelmente por causa de algum desentendimento ou desamor. E por isso ela sofre, clama ao seu santo de devoção por outro amor que lhe dê atenção. É comum perceber, em algumas cantigas, a presença da religiosidade, quando se tem um santo, a Virgem Maria ou Nossa Senhora como uma espécie de interlocutor, conforme se nota nos versos a seguir:

Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

Na sequência, apresenta-se uma cantiga em que se percebe, com mais ênfase, essa abordagem comum nas composições poéticas do grupo: o jogo de sedução entre os amantes, a busca pela consumação do desejo amoroso. Essas cantigas retratam, através das práticas do cotidiano, o universo da conquista, da corte entre os amantes, tão comum na poesia popular, como se observa nas seguintes quadras:

Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio.

Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado.

Ela lava de um lado
Ele lava do outro
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado

Nessas quadras, faz-se referência ao ato de lavar, atividade comum quando se tem como espaço o rio. Na poesia popular, a fonte e o rio quase sempre aparecem como lugares nos quais os amantes se encontram às escondidas, pois era um hábito para a mulher ir à fonte, buscar água, banhar-se ou mesmo lavar roupas, louças etc. Assim, essa atividade da labuta diária vem motivando várias composições da poesia oral no decorrer dos tempos. Nas margens do Velho Chico, a poesia também traz, em suas composições, tal referência, pois é no rio que se pesca, toma-se banho, tratam-se os peixes, lavam-se as roupas, as louças etc. Muito comumente, o rio passa a ser visto como o lugar de asseio, limpeza, encontros, sedução e fertilidade.

O hábito de se lavar, de tomar banho nas águas do rio acaba despertando o jogo erótico da nudez, da revelação de partes mais reservadas do corpo ou mesmo deste por inteiro. É o momento em que, muitas vezes, ocorrem os encontros amorosos, as entregas entre os corpos dos amantes, burlando-se as regras, os princípios de uma sociedade, a qual, até os dias atuais, valoriza (ainda que de maneira hipócrita) o discurso de que é preciso ser fiel à castidade, à virgindade e ao pudor diante da nudez.

Segundo Freixedo (2012), na poesia popular, há um valor simbólico do ato de lavar o corpo, os cabelos, as roupas, algo de valor erótico e sensual. Assim, os versos da cantiga apresentada anteriormente demonstram essa relação e o seu valor simbólico quando traz: "Ela lava de um lado/Ele lava do outro". Há um jogo erótico da sedução de ambos os amantes quando se subentende que há uma insinuação, um convite à consumação de um desejo íntimo.

Ir à fonte ou ao rio buscar água, lavar roupas, pescar, banhar-se significa um momento de perigo, de tentação para a mulher em especial, pois o encontro com o amante pode significar a perda da inocência, da pureza da mulher apaixonada,

sempre tão bem advertida pela mãe, pela família, para que tenha cuidado com os homens e suas estratégias de sedução.

O homem, nesse caso, aparece representado por um peixe, o dourado. Isso fica claro quando se canta nos versos: "Ô que peixe danado/Curimatá, é dourado". Já com a mulher, faz-se comparação ao peixe curimatá, que possui nome feminino. Demonstra-se, na cantiga, o jogo sedutor do dourado para com a curimatá. Mais uma vez, nota-se a presença de elementos e situações do cotidiano que permeiam as cantigas, sendo o peixe tão presente no universo ribeirinho.

Na próxima cantiga que se segue, o sentimento amoroso encontra-se presente, fica latente o desejo do eu lírico de estar junto, de ter a companhia do ser amado. Apesar de não estar definido, com evidências, o gênero do eu lírico, subtende-se, a partir das lamentações pela dor da ausência e desejo do encontro, ser feminino. A dificuldade para a consumação do desejo pelo encontro entre os amantes é comum e, então, há o apelo ao santo de devoção para que este intervenha.

Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê
Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

Observa-se, mais uma vez, a presença de elementos da cultura local e da lida diária com a pescaria, como o peixe, o rio, suas águas, além da fé em Nossa Senhora Santana da Ilha do Miradouro. Na cantiga, a piaba, peixe comum da região, repetidamente, aparece no refrão, demonstrando como os peixes e outras referências locais são vastamente utilizados na composição do universo dessa poética. Surge também a referência à Nossa Senhora, como uma marca de fé e religiosidade.

Assim como em várias outras composições poéticas, o sentimentalismo amoroso se exalta em meio às representações cotidianas, uma vez que é desta-

cada a vontade do eu lírico de estar na outra margem, ao lado da pessoa amada, fazendo irromper o desejo amoroso entre os amantes, a saudade, a angústia pela distância.

Os encontros às escondidas, os quais são mais comuns nas fontes, em espaços próximos ao rio e até em seu leito, dentro de suas águas, é um momento em que muitas moças consideradas donzelas podem ter a oportunidade de se despir dos pudores, das amarras impostas pelos dogmas sociais instituídos pela Igreja. É quando podem deixar fluir, em seu corpo, o desejo sexual. O apelo erótico, então, realiza-se com o jogo da sedução. Sabe-se que a nudez, o banho, a água sobre o corpo e determinados gestos fazem parte de um erotismo, o qual, através das cantigas, pode ser percebido, imaginado, visualizado e até sentido.

Em cantigas como essas, pode-se apreender que muitas moças de conduta íntegra, exemplar, que nem sequer bailam ou cantam para não colocar em xeque a sua pureza, aproveitam esses momentos para burlar as doutrinas religiosas cristãs, quase sempre, castradoras do prazer, sobretudo, feminino. Isto é, dirigem-se às fontes com a justificativa de realizar as atividades rotineiras e, lá, entregam-se, caindo em tentação.

As moças mais bem educadas, religiosas e de famílias mais abastadas, tradicionais, muitas vezes, cedem, pois "talvez as hipócritas que não cantam nem bailam por seguirem os mandados da moral cristã de não exibir a sensualidade, são as que caem primeiro em tentação". (FREIXEDO, 2012, p. 50, tradução nossa)[24]

O rio e as suas águas estão presentes em praticamente todos os momentos da vida das nossas sambadeiras e sambadores e, assim também, dá-se no seu universo poético. Na maioria das suas cantigas, os diversos elementos e situações relacionadas às águas sempre aparecem, tais como: lagoa, rio, pesca, peixes, embarcações, banhos, personagens mitológicos das águas (Mãe d'Água, Nego d'Água, Serpente do Miradouro) etc.

Desse modo, pode-se considerar que, dentro do universo da poética ribeirinha, "a água é o símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 21-22) Isso porque passa a estar associada a momentos de busca pela

24 "talvez as hipócritas que non cantan nin bailan por seguir os mandados da moral cristiá de non exhibir a sensualidade, son as que caen antes na tentación". (FREIXEDO, 2012, p. 50)

realização de sonhos, de desejos, de anseios secretos e desconhecidos, os quais habitam no íntimo de cada indivíduo, sendo que, muitas vezes, libertam-se dessa prisão e são concretizados em meio a medos e curiosidades, desejos e culpas. E esses momentos de libertação acontecem, na maior parte das vezes, dentro da água ou em suas proximidades.

A água permite aguçar, transcender, ir além do conhecido, entregar-se, pois, quando se faz presente em meio ao encontro amoroso, ao sexo, ao prazer, torna-se símbolo de fecundidade, de vida, e também, de regeneração, já que o banho, após o encontro amoroso, pode limpar, regenerar, esconder. Assim, na lírica do samba de roda ribeirinho, em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2009), pode-se afirmar que a água apresenta significações simbólicas em três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência.

Dessa forma, a moça donzela, que "como a laranja madura, caiu na água e foi ao fundo", pode se regenerar, purificar-se para não "cair na boca do mundo", através do banho, no momento em que se lava, limpa-se, como se estivesse livrando-se, com isso, do pecado da luxúria. Logo, a água cumpre o papel de uma espécie de purificação e regenerescência, pois vem esconder ou mesmo dar fim aos resquícios do pecado diante da sociedade, mantendo-a pura e casta perante os olhos da sociedade e da Igreja.

Na próxima cantiga, a lagoa surge como local do encontro, um lugar propício à realização dos desejos, lugar de água com toda a sua representação. Vale ressaltar que o lago – no caso da cantiga, uma lagoa –, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), traz uma significação de paraísos ilusórios, simbolizando as criações de uma imaginação exaltada. Na próxima cantiga, a lagoa passa a ser um paraíso para os amantes, uma vez que se constitui no cenário de um encontro. Esse paraíso, no entanto, pode ser ilusório, pois o encontro pode vir a ser descoberto ou gerar arrependimento, desilusão por parte de um dos amantes, especialmente, da mulher, a qual pode vir a ser abandonada, exposta e discriminada na sociedade. O lago ou lagoa, conforme aparece na próxima quadra, vem representar um lugar de risco, uma armadilha. É preciso ter cuidado na beira da lagoa, pois pode ser perigoso cair dentro dela, isto é, cair numa cilada, por dar asas às imaginações e aos desejos exaltados, proibidos.

Ainda na cantiga a seguir, o convite ao encontro amoroso não acontece de forma direta, mas através de expressões de sentido figurado. Subtende-se que o convite não é para a realização da tarefa cotidiana, tirar marimba, mas utilizar

tal motivo para que os amantes possam se encontrar em um lugar longe das vistas das pessoas, a fim de aproveitar o momento a sós para namorar, livremente, longe das proibições sociais, como se observa:

> Vamos tirar marimba, meu bem
> Na beira da lagoa
> De dia não tenho tempo, meu bem
> De noite não tem canoa

Nos versos anteriormente citados, os amantes procuram um encontro e utilizam uma desculpa para que este se concretize. Contudo, há empecilhos apontados: a falta de tempo durante o dia; e a falta de canoa à noite. Supõe-se, a partir dos dois últimos versos, que há um jogo por parte de um dos amantes, certamente, uma mulher. Deduz-se se tratar de uma figura feminina, a partir da observação de outras cantigas, as quais retratam, na maioria das vezes, o universo feminino. A mulher apresenta motivos para não ir ao encontro e correr o risco de ficar mal vista, de se entregar aos seus desejos carnais e "cair na boca do mundo", como mostrou outra cantiga já apresentada.

Um dos amantes faz o convite ao outro para tirar marimba na beira da lagoa, embora o seu objetivo maior não seja realizar propriamente a atividade da colheita da marimba, mas um meio de encontrar o outro. Segundo os dicionários e as próprias sambadeiras, marimba é uma tipo de fruta seca da abóbora marimba ou abóbora d'água, que forma uma espécie de cabaça oca, a qual, trabalhada artesanalmente com uma abertura no fruto, torna-se um prático recipiente para ser utilizado, inclusive, no armazenamento e transporte de água.

Tirar marimba deveria significar, então, ir até à beira da lagoa para colher tal fruto, muito encontrado nas margens das lagoas e rios na região, porém, nesse caso, a atividade é usada como uma desculpa para o encontro amoroso. E mais uma vez, o encontro acontece próximo às águas, nesse caso, uma lagoa. Há também outras correspondências associadas à palavra "marimba", como instrumento musical e, ainda, uma espécie de peixe do atlântico, embora, nesse caso, com uma alteração para "marimbá". Também aparece, em alguns lugares, como sinônimo de pênis. Porém, o que mais se aproxima da realidade ribeirinha é a relação com a fruta da abóbora marimba, inclusive, pelo relato das próprias sambadeiras e sambadores.

Numa análise mais ousada, é possível comparar a expressão “tirar marimba” ao namoro, ao próprio ato sexual, especificamente, à conquista da virgindade e da pureza da mulher, uma busca frequente dos homens. A própria forma de perfurar a cabaça oca pode vir a ser comparada à pratica do sexo, à ruptura do hímen, à perda da virgindade. E a mulher, já supondo isso, justifica não ter tempo durante o dia e não haver canoa à noite. Em cantigas como essas, manifesta-se um contínuo jogo de sedução, de busca do prazer, do proibido, no qual, muitas vezes, a mulher aparece envolvida em pudores, tentando recusar às carícias e às tentações carnais, um dos temas da poesia oral trazidos por Menéndez Pidal (1953), já apontados anteriormente nesta discussão.

A seguir, em mais uma cantiga apresentada pelo grupo, predomina a temática do namoro, do sentimento amoroso:

Vou-me embora mais o vento
Vou fazer casa no ar
Vou fazer porta de vidro
E janela pra namorar

O desejo de construir janelas para namorar aparece retratado nos versos, uma vez que se tem conhecimento do namoro na janela, na qual a donzela permanecia, no intuito de ver o seu amante passar, de lhe lançar um olhar e, quando possível, atirar-lhe um beijo. Nesse caso, é pela janela que se dá a comunicação entre os amantes, pois a donzela, muitas vezes recolhida em seus aposentos, em seu lar, em meio às atividades domésticas, podia escapar um pouco da repressão da família para ver seu amado. E esse amado também tinha a janela como um símbolo de união, um elo, em momentos nos quais o encontro físico não podia se concretizar.

Em circunstâncias mais subversivas, a janela era a porta de fuga da donzela para ir ao encontro do seu amado, especialmente, à noite ou quando não havia uma vigilância maior pela família ou vizinhança. Através da janela, era possível receber o seu amado em seus aposentos, considerados pelos seus tutores como um lugar de segurança para uma donzela. E a janela acaba rompendo com esse paradigma, transformando-o em um lugar perfeito para a consumação do amor. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), a janela passa a simbolizar a receptividade ao que vem aos olhos. Nesse caso da cantiga, uma receptividade ao amado

e seus artifícios de sedução. Esse tão recorrente cenário de amor nordestino, em que a janela é elemento central no espaço da trama, também surge no cancioneiro contemporâneo brasileiro, a exemplo da letra do forró "Esperando na janela" (2004),[25] de autoria do compositor, cantor e sanfoneiro pernambucano Targino Gondim,[26] em parceria com Manuca Almeida e Raimundinho do Acordeom: "Por isso, eu vou à casa dela/ Falar do meu amor pra ela/ Tá me esperando na janela/ Não sei se vou me segurar...".

Além da janela, a porta de vidro traz uma significação de liberdade, tanto pela sua transparência, que permite ver o outro lado, contemplar o amado, como também pela fragilidade do vidro, que poderia ser quebrado, permitindo a fuga e o encontro dos amantes. A porta, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009) simboliza um local de passagem – em especial, nesses versos – entre duas realidades: a da prisão e do desejo; e a da fuga e do prazer.

Nota-se, ainda na mesma cantiga, a presença do vento como companheiro, que pode levá-la embora para lugares distantes, desconhecidos. O vento surge como sinônimo de liberdade e, "devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo de vaidade, de instabilidade e inconstância". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 935) Tal simbologia se aplica a essa cantiga, a qual retrata toda a incerteza, a instabilidade e a inconstância em que vivem os amantes.

Em relação ao vento como elemento simbólico trazido nas cantigas, segundo Freixedo (2012), o próprio Miguel Torga sugere, em relato incluído na obra *Novos contos da Montanha*, que o vento também aparece simbolizando este elemento masculino: o homem, o namorado, que, no caso das cantigas de samba, chega para desestabilizar a mulher, com sua insistência, suas investidas para tê-la, para conquistar o seu amor e seus carinhos.

Dessa forma, a mulher vê-se envolvida em sentimentos incertos, tornando-se instável e insegura, pois precisa conviver entre a razão (submetida às regras de comportamento social) e a emoção, que lhe atira aos braços do amado sedutor, o qual a desperta para sentimentos e atitudes proibidas por uma educação repressora e punitiva quanto ao corpo, ao sexo, ao prazer.

---

25 Letra e vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROBe2-du1To>. Acesso em: 15 ago. 2014.

26 Biografia e discografia no *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/targino-gondim/dados-artisticos>. Acesso em: 15 ago. 2014.

No verso “Vou-me embora mais o vento”, este (o vento) pode ser visto por essa ótica como símbolo do amante, do namorado, o qual possibilitará à moça novas aventuras, a realização de sonhos, a fuga de uma realidade de privações e tolhimentos, mesmo que a nova realidade pareça incerta, como “a casa no ar”.

Esse vento pode desviar a moça do bom comportamento esperado para uma donzela, de assanhá-la, desestabilizá-la, fazê-la cair em tentação e até levá-la consigo para outros mundos diferentes, contrários do que é esperado. E a casa no ar, por sua vez, passa a representar toda a incerteza, a instabilidade que a espera, de uma vida fora da normalidade cotidiana arraigada nos valores familiares e cristãos.

Segundo Freixedo (2012), na poesia popular, a ideologia moral da sociedade patriarcal e cristã traz a necessidade de se precaver contra o vento, que pode ser traiçoeiro, invasivo, revelar partes do corpo feminino sorrateiramente. Enfim, em várias situações, o vento é simbolizado pela turbulência, inconstância, pelo perigo. Por isso, chega a ser associado ao elemento masculino, ao homem e às suas artimanhas no jogo da sedução para com a mulher.

A ideologia moral de uma sociedade patriarcal e cristã, que determina certas normas de conduta à mulher como a virgindade, aparece na cantiga subsequente:

No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

Nesses versos, também, percebe-se a forte ligação com o rio, as águas, os peixes, elementos que fazem parte da cultura ribeirinha. Das “duas coisinhas belas encontradas no rio”, uma é a cabeça de curimatá, peixe comum na região, a que se atribui tal beleza pela sua fartura, pelo sucesso da pescaria, pois nada melhor para o pescador do que ver, na rede ou no anzol, a cabeça do peixe que foi fisgado.

A outra “coisinha bela” é o “beijinho de moça donzela”. Esse beijo de moça donzela vem representar a conquista da amada durante o jogo de sedução. É a prenda desejada, a pescaria mais buscada nesse universo de encontros, de busca do prazer, pois o homem dessa poética ribeirinha, um exímio e persistente pes-

cador, sempre se encontra tentando fisgar a mulher, que, muitas vezes, deixa-se seduzir pela isca lançada e se prende ao anzol.

Prender-se ao anzol, deixar-se fisgar representa, para essa moça, a entrega de sua “donzelice”, um dos maiores perigos para ela, pois pode significar a sua perdição, trazendo-lhe, após o prazer, muitas dores futuras, caso venha a “cair na boca do mundo”, ser mal falada.

A expressão “donzela” é trazida como um símbolo de preciosidade, de valor. É apresentada a figura da mulher pura, virgem, como o ideal de mulher, uma marca da cultura eurocêntrica, patriarcal e cristã, que ainda se faz presente no discurso ribeirinho. Por isso, o beijinho de moça donzela é considerado como belo e precioso, uma vez que a virgindade é uma das qualidades exigidas para a moça na noite de núpcias, momento em que ela a oferta ao seu marido, após as bênçãos e consentimentos da Igreja.

O sentimento amoroso, o desejo da conquista e o jogo da sedução podem ser vistos também na composição que se apresenta a seguir:

Dançadeira que quer
Dançar tão miudinho
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocadinho

Os versos expressam a admiração de um cavalheiro pela moça com sua dança, seu samba, sendo que ele aproveita o momento, no qual a amada se exibe, para cortejá-la. Nas comunidades de tradição popular, sempre foi muito comum a realização de encontros festivos e religiosos, os quais se tornaram momentos propícios para que muitos casais pudessem se ver.

Em momentos como esses – as festas de colheita e de padroeiro, as quermesses e outros tipos de comemorações religiosas –, muitos casais se conheciam e se apaixonavam. Como, na maioria dos casos, a moça não podia sair sozinha para outros encontros, era nessas festas que surgia a oportunidade de namorar, pois os amantes sempre davam jeito de escapar um pouco da vigilância social e se encontravam às escondidas.

Nesse sentido, convém destacar as palavras de Freixedo (2012, p. 51, tradução nossa): “E tanto no século XX como na idade média, para a juventude rural

a celebração religiosa era sobretudo um pretexto para os encontros amorosos”.[27] Nos dias de hoje, nas margens do Velho Chico, essa prática ainda permanece, quando as rodas de samba, que ocorrem nas festas de santos e padroeiros e em outras oportunidades, vêm representar uma possibilidade de encontro entre os amantes ou mesmo para que se possam conhecer pessoas e começar um namoro.

As rodas de samba também servem como pretexto, como situação propícia ao namoro e ao jogo da sedução. A dançadeira, ao “dançar tão miudinho”, mostra-se, insinua-se ao rapaz, exercendo a sua sensualidade através dos passos do samba. Desse modo, pode seduzir seu pretendente, deixá-lo encantado, esperando que “dance ao seu gosto e mais um bocadinho”. “Dançar ao seu gosto” passa a significar o namoro em si, com as suas carícias e outras trocas de intimidades. Mas como ela não podia, naquele momento, “dançar ao seu gosto”, realizando seus desejos, restava ao rapaz admirá-la na sua forma de dançar.

Ainda na perspectiva temática do sentimento amoroso e do jogo de sedução, o homem sempre aparece buscando a realização dos seus desejos íntimos, a conquista do prazer nos encontros às escondidas, e a mulher, na maioria das vezes, esquiva-se, por pudores e medo de ser descoberta e ficar mal vista no seu meio. Também sobre esse medo, apresenta-se mais uma cantiga:

Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

Nesses versos, nota-se um eu lírico masculino afirmando querer o mesmo que a menina também deseja, mas esta, ao contrário dele, imagina as consequências do seu desejo e tem medo de concretizá-lo. O rapaz a motiva para o encontro e, possivelmente, para que, “indo lá”, ela possa entregar-se a ele, ao prazer. Ele pede à moça (“menina”) que “não se ponha a imaginar”, pois “quem imagina, toma medo” e acaba desistindo. Então, para ele, não se pode pensar muito, deve-se agir de imediato, sem analisar as consequências, pois há toda uma confluência de valores sociais para que a menina não venha a se subverter perante os preceitos cristãos.

---

27 “E tanto no século XX coma na idade media, para a xuventude rural a celebración relixiosa era sobre todo un pretexto para os encontros amorosos”. (FREIXEDO, 2012, p. 51)

Outra cantiga também remete a esse jogo da conquista, da sedução do galanteador, que busca conseguir o seu amor, o seu carinho. Nela, o rapaz a convida para um jogo, no qual lhe dá duas alternativas. Ambas lhe proporcionam a conquista:

Menina, vamos jogar
O jogo da laranjinha
Se eu perder, você me ganha
Se eu ganhar, você é minha

Nos versos "Se eu perder, você me ganha/Se eu ganhar, você é minha", o jogo dos contrastes passa a ser utilizado como uma estratégia de ganho para o sedutor.

A seguir, mais uma cantiga traz representada, também, em meio a afazeres cotidianos, o desejo da conquista, a sedução amorosa, a paixão entre os amantes:

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
E danada pra ver, ai ai

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
Doi, dói, ó malvada, ai, ai

Nos versos anteriores, um dos afazeres cotidianos, como o hábito de cortar a lenha, é descrito claramente: "É machado no pau/É cavaco voando". Sendo que, em meio aos seus afazeres, o eu lírico dirige-se à amada, lamentando a sua mágoa, a dor que sente por causa de uma ferida magoada. Nessa relação, uma ferida aparece causada, talvez, pela recusa do amor que o eu lírico dirige à amada, ou pelo abandono, desprezo ou impossibilidade de encontrar a amada e de provar

do seu amor. E por essa instabilidade sentimental, o amante sofre em meio à sua labuta.

Como se comprova, o viés temático das cantigas apresentadas até agora gira, na maioria das vezes, em torno do sentimentalismo amoroso. Não são muitas as cantigas em que, mesmo tendo outros temas tratados em seus versos, deixa-se de demonstrar um caráter amoroso e sentimental, um estado d'alma.

A cantiga seguinte faz que se perceba uma conotação erótica, quando, nela, aparece o elemento "lapa", como lugar de prazer, lugar de vadiar, brincar.

No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada
Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada
Eu vou vadiar na lapa
Eu vou vadiar na lapa

De acordo com o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (WEISZFLOG, 2009), o vocábulo "lapa" é uma cavidade em rochedo, uma espécie de cova, de gruta. O veio erótico da cantiga se consolida através de uma possível comparação da lapa ao órgão sexual feminino. Uma cavidade que se subtende ser o órgão sexual feminino, pela qual, quando se passa, encontra-se enxuta e, quando se volta, molhada. Evidencia-se aí mais uma vez, a utilização do jogo dos contrastes em uma cantiga. Nesse caso, o contraste "enxuta/molhada" remete a uma representação de uma circunstância que integra a própria relação sexual entre os amantes, que se excitam e se molham de desejo, sendo que o próprio gozo masculino também deixa o órgão sexual feminino molhado.

O eu poético praticamente descreve, por meio de metáforas e símbolos, o ato sexual, inclusive, considerando-o como um momento de prazer, no qual a lapa representa o local que lhe permite vadiar, brincar: "Eu vou vadiar na lapa". Vê-se retratado, nessa vadiagem, portanto, o movimento do órgão sexual do homem entrando e saindo, deixando, com o seu gozo, o órgão sexual feminino umedecido e molhado, o qual é representado pela lapa, uma espécie de gruta. A presença de motivos eróticos, como se pode notar nessa cantiga de samba, já era comum ocorrer na lírica popular há muitos séculos. Freixedo (2012,

p. 63, tradução nossa), quando versa a respeito de alguns motivos eróticos medievais na poesia galega de tradição oral, conclui:

> Constata-se que, em efeito, na lírica popular contemporânea registram-se numerosos motivos ou elementos (especificamente de significado erótico), tratados na maioria das vezes, com procedimentos metafóricos e/ou simbólicos pode-se dizer que similares aos empregados, sete ou oito séculos antes, nas cantigas de amigo de tipo tradicional. É muito provável que, apesar das diferenças abismais de todo tipo entre ambos registros, a origem destes motivos e procedimentos seja a mesma: uma tradição oral antiga, pré-trovadoresca.[28]

Ainda, segundo o autor, muitos eram os elementos da natureza utilizados com conotação erótica, tais como a fonte, a cântara, a flor, a horta, dentre outros. Seguindo esse viés analítico das cantigas, outra abordagem marcante dentro da poética oral ribeirinha a se considerar é a existência dos elementos da natureza cotidiana como os animais, as árvores, flores e as frutas etc., com as possíveis relações simbólicas estabelecidas em seus versos. Na poesia popular, é comum encontrar a presença de animais em suas composições, muitos sendo trazidos dentro de um campo simbólico e comparativo ou ainda como forma de interlocução, muitas vezes, passando-se pela pessoa amada, a quem se gostaria de dirigir suas confissões, seus lamentos e desejos, outras vezes, assumindo comportamentos humanos, exercendo funções e agindo como se fosse gente.

Sobre a presença dos animais na literatura em todos os seus gêneros, pode-se considerar que, em boa parte das manifestações literárias, inclusive do veio popular e oral, os animais ocupam um lugar de notoriedade, constituindo-se em grandes personagens, tornando comum as suas atitudes e ações. Nesse sentido, tem-se observado que:

---

28 Constátase que, en efecto, na lírica popular contemporánea rexístranse numerosos motivos ou elementos (especificamente de significado erótico), tratados as máis das veces con procedementos metafóricos e/ou simbólicos pode dicirse que similares aos empregados, sete ou oito séculos antes, nas cantigas de amigo de tipo tradicional. É moi probábel que, a pesar das abismais diferenzas de todo tipo entre ambos rexistros, a orixe destes motivos e procedementos sexa a mesma: unha tradición oral antiga, pretrobadoresca. (FREIXEDO, 2012, p. 63)

> A literatura está cheia de histórias sobre animais; muitos escritores dedicaram a esses companheiros próximos ou distantes, cujos costumes eles pintaram, costumes muitas vezes profundamente assimilados aos dos seres humanos, fazendo-os participar estreitamente de nossa vida como verdadeiros protagonistas, intérpretes e caricaturas de nossos pensamentos, de nossos sentimentos, de nossas reações; animais que falam e agem como homens ou, então, que os julgam e criticam. (BRADESCO-GOUDEMAND, 1982, p. 5)

As cantigas seguintes apresentam, em seus versos, certas aves de presença habitual na fauna da região como a saracura, a arara, o louro (nome dado a uma espécie de papagaio), o canário e o pica-pau, o que vem ratificar o lugar de destaque dos pássaros, os quais se sobressaem desde o começo da história do Brasil, pois "os pássaros são um dos elementos mais característicos da fauna brasileira, a ponto de ter sido o Brasil primitivo conhecido como a *Terra dos papagaios*". (BRADESCO-GOUDEMAND, 1982, p. 110)

Na poesia popular nordestina, conforme versa ainda Bradesco-Goudemand (1982), o mundo animal se faz presente em tudo, sendo que essa presença traduz a riqueza de uma fauna local variada e colorida, com a qual o homem permanentemente se confronta; o imenso papel exercido pelo reino animal numa região onde parte importante da população subsiste graças à sua criação; e a coexistência familiar entre pessoas e animais no mundo rural.

Também, segundo a referida autora, esses povos sertanejos, até quando migram de um lugar para outro, estão sempre acompanhados de seus animais domésticos, como vacas e touros, cachorros e papagaios, dentre outros. Tal circunstância se assemelha à realidade das comunidades ribeirinhas, as quais, mesmo quando estão localizadas nas cidades, geralmente possuem hábitos mais ruralizados, vez que habitam regiões periféricas nas margens do rio, como se pode notar:

> 1
> Despedida, despedida
> Como deu a saracura
> Bateu asa e foi embora
> Coisa boa não atura.

2
Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do ar
Arara porque não deu
Arara porque não dá

3
Que é que tu tem, meu louro
Que não quer falar
Ou eu vou pra Bahia
Ou eu torno a voltar

Meu louro foi quem disse
Quem namora quer casar
Lá em casa, tem um papagaio
Que é danado pra conversar

4
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica

5
Pinica pau, que pinica no pau
Que do pau fez um tambor
Onde canta a alvorada
Na casa do imperador

Nas duas primeiras cantigas, a arara e a saracura podem simbolizar a liberdade, a possibilidade de fugir, de alçar voo para outras realidades, a fim de se livrar da dor, do sofrimento que acomete o eu poético. A saracura é livre para bater asa e ir embora quando não aturar mais alguma coisa. E a arara também representa a oportunidade de ir ao encontro de outras possibilidades, mas, como o eu poético afirma, não deu para ser nem arara do rio nem arara do ar, restando-lhe apenas ter de conviver com uma realidade de proibições e de desejos reprimidos.

Frequentemente, os elementos da natureza como plantas e animais cumprem o papel de confidente, e muitas vezes, até representam o próprio ser amado, cujo nome não deve ser revelado. Em muito poucas cantigas do samba, chega-se a ver revelado o nome do ser amado, mas, em grande parte, este não tem o seu nome identificado. Isso pode ser visto nas cantigas de números três e quatro: na cantiga três, um papagaio (comumente chamado de louro e bastante encontrado nas casas ribeirinhas como animal de estimação); e na quatro, um canário. Subentende-se que há uma espécie de diálogo entre o eu lírico e esses animais que assumem o lugar de um humano, geralmente, a pessoa amada, a exemplo do que ocorre nestes versos: "Que é que tu tem, meu louro/Que não quer falar".

Como se vê, há uma preocupação com o estado do outro, com o porquê de não querer mais falar. Embora seja o louro uma espécie de papagaio, que costuma repetir palavras humanas, acredita-se que ele ocupa, nesse caso, o lugar simbólico da pessoa amada, que não pode ser revelada.

Nesse exemplo, faz-se notória uma preocupação com o louro, pois já não quer mais falar, encontra-se calado, como se estivesse pensativo, triste, passando por algum sofrimento, alguma dor causada pela distância, pela ausência do ser amado, ou por não poder estar junto do mesmo, o que era muito comum na vida dos amantes. A prisão e a vigilância que sofriam – impedindo que os amantes se encontrassem e realizassem seus desejos, chegando a sofrer de saudades – eram motivos da sua tristeza. Na canção, tal tristeza vitimava o louro.

Já no caso do canário, ave que, segundo Cascudo (2008), os indígenas tupis o consideravam como pássaro que fala ou canta bem, tal perspectiva simbólica fica ainda maior, uma vez que lhe é dado um alerta para que cale a boca, deixe de cantar, de falar, demonstrar seus sentimentos, pois "Quem se mata/Morto fica". Um dos amantes alerta o outro para que fique calado, não revele, provavelmente, o namoro, não demonstre a sua felicidade para que não venha a despertar suspeitas e a sofrer as consequências, uma separação, um abandono ou outras punições por uma possível descoberta.

Na cantiga anterior (a de número cinco), encontra-se outra ave comum na região: o pica-pau, mais chamado pelos ribeirinhos pelo nome popular de "pinica-pau". Vê-se que o eu poético, mais uma vez, faz alusão a um pássaro, deixando transparecer que este simboliza a pessoa amada que machuca o seu coração, deixando-o oco como um tambor, talvez pelo seu desprezo e desilusão ou por

não poder viver uma relação amorosa devido a proibições, falta de liberdade, distância e outros impedimentos.

Ao afirmar que, no tambor, canta a alvorada na casa do imperador, o autor da cantiga refere-se ao amor carregado no peito como uma alvorada de sentimentos, de desejos e de sonhos. A casa do imperador representa a grandeza do sentimento, uma vez que o imperador, na época colonial, era tido como sinônimo de luxo, riqueza e poder. Muitos admiravam e desejavam a vida dos nobres, dos seus reis e rainhas na corte. Participar das festas e outras programações promovidas pela corte nos ambientes palacianos sempre representou um motivo de desejo entre o povo, especialmente, das moças, devido às possibilidades de conhecer rapazes de vida mais abastada, os considerados "bons partidos".

Todas as aves aparecem nas cantigas como detentoras de sentimentos e atitudes do próprio eu lírico ou do ser amado, o que reforça a ideia de que, na literatura, muitas vezes, os animais surgem representando o homem e a sua vivência, pois, segundo Bradesco-Goudemand (1982), quase não se encontra narrativa folclórica, de conto popular, em que os animais não estejam misturados às aventuras humanas, onde o homem não seja intérprete dessa vida paralela que acompanha todos os instantes da sua própria existência. Da mesma forma, ocorre também nos outros gêneros da literatura popular, como no caso da poética do samba de roda ribeirinho.

O tema do boi é encontrado em diversas manifestações da cultura popular e, na poesia oral ribeirinha, não poderia deixar de se fazer presente, visto que o boi é um mamífero bastante comum e criado pelos povos da região de Xique-Xique, utilizado para atender ao mercado de consumo de carne, leite, laticínios e couro, e ainda como auxiliares no transporte e na lida do campo, quando conduz o arado, a carroça e o carro-de-boi.

Assim como em quase todo o Brasil, na região ribeirinha de Xique-Xique, a criação de gado sempre tem sido vista como símbolo de prosperidade. A posse de bois, vacas, novilhos, no decorrer dos tempos, vem representando riqueza. A seguir, a próxima cantiga nos remete a tal realidade, pois retrata o gado como moeda de alto valor, já que, na região, quanto mais bois o fazendeiro venha a possuir, mais rico é considerado. Conforme se observa, os versos da cantiga revelam que uma fazenda de gado é oferecida como recompensa a quem conseguir prender o ladrão que faz a moça chorar.

> Não Chore, moça
> Que o ladrão vai amarrado
> Quem pegar esse ladrão
> Tem uma fazenda de gado
> Tem um aperto de mão
> E um carinho bem carinhado

O boi, na cultura ribeirinha, vem representar riqueza, é sinônimo de vitória, de glória, de fartura, tanto no aspecto material, como também em relação às características que lhe são atribuídas como valentia, força, poder. O boi também é o herói, cujas qualidades são motivo de cobiça. Reforçando tal perspectiva analítica do boi e de sua representatividade na cultura popular, Bradesco-Goudermand (1982, p. 19) afirma que:

> O boi é, de fato, ao mesmo tempo, o animal doméstico do qual o sertanejo tira a sua subsistência; e a fera, selvagem e livre, o monstro violento e nobre, do qual extrai a sua glória. Ele é o superbicho, o animal supremo; o bicho macho, o supermacho.

Há, na comunidade ribeirinha xiquexiquense, uma apresentação na qual se performatiza uma das variações da dança do bumba-meu-boi, de forma semelhante às que ocorrem em todo o país, e que chamamos de ciclo do boi. Conforme ressalta Ramos (2007), esse ciclo do boi pode reconhecer três origens, a europeia, ameríndia e africana, sendo que, dentre todos os autos em que o boi aparece como figura central, o mais típico e o mais geral é o bumba-meu-boi, porém não se pode filiá-lo somente à tradição natalina do boi do presépio e ao ciclo dos vaqueiros de origem cabocla. Para o referido autor,

> Não nos bastam as origens ameríndia e europeia para a explicação etiológica do bumba-meu-boi. O africano trouxe uma contribuição, a meu ver fundamental [...] O bumba-meu-boi é dançado em todo o Nordeste brasileiro, sendo muitas as suas versões. (RAMOS, 2007, p. 83)

Porém, não se pretende aqui tratar com detalhes da dança do boi apresentada pela comunidade pesquisada, mas trazer esse boi como elemento dentro de suas cantigas de samba, conforme aparece a seguir:

Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegria

Na referida cantiga, o boi assume qualidades sentimentais atribuídas pelo eu lírico, quando afirma que é ele quem "Tem amor tem alegria". O boi simboliza a pessoa amada, detentora de sentimentos considerados verdadeiros e sublimes. O boi, humanizado, passa a ter sentimentos do homem como o amor e a alegria.

Indo mais além, o boi pode ser visto como um ser alegre e que tem o amor, pois possui a liberdade de poder sair pelos campos, fugir das cercas, das amarras que lhe possam privar de ser livre. Dessa forma, o boi é trazido à cantiga, simbolizando o desejo do eu lírico de ser como ele: selvagem, astuto, podendo correr livre pelos campos. O boi representa, nessa composição, o elemento masculino, o macho, o animal supremo que goza de todos os privilégios de uma sociedade machista. O boi como personagem, como elemento de destaque em todos os gêneros da literatura popular, também navega por entre as águas da poética oral ribeirinha, nas margens do Velho Chico. Nesse sentido, Cascudo ressalta que:

> Pelas regiões de pecuária, há uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, sua agilidade, força e decisão. Especialmente no Nordeste, onde não havia a divisão das terras com cerca de arame, os bois eram criados soltos, livres nos campos sem fim. A cada ano, os vaqueiros campeavam o gado para a *apartação*, separando as boiadas pelas marcas impressas a fogo. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando fama de ariscos e bravios [...] Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidade e poderio. Outros cantadores levavam, cantando, esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre. (CASCUDO, 2008, p.69, grifo do autor)

Como se percebe, o boi representa a liberdade, pois vivia solto pelos campos sem fim e, quando tentavam prendê-lo, fugia. E muitos apaixonados, espe-

cialmente as mulheres, desejavam gozar da liberdade do bicho macho. Assim, segundo Bradesco-Goudermand (1982), deve-se levar em conta que esse boi é o grande herói de uma série impressionante de folhetos, de composições literárias, nos quais aparece como adversário valoroso, livre, ativo, recusando a escravidão, desafiando os homens, muito mais como um ser selvagem, a fera de fogo, do que o animal doméstico que se recusa a ser. São comuns muitas histórias de bois dentro da cultura popular que integram esse ciclo do boi, como o Boi-Bumbá, o Bumba-Meu-Boi, o Boi-de-Reis, o Boi-de-Fita, o Boitatá, dentre outras.

O boi e o cavalo são animais muito encontrados na região e fazem parte do cotidiano dos povos das comunidades ribeirinhas, pois, juntamente com a canoa e com o barco, contribuem para a realização das atividades no campo e para as viagens, facilitando a sua vida, como se pode perceber na cantiga seguinte:

Tava dormindo
Acordei foi sonhando
Tinha uma novilha
Na roça roubando

Peguei meu cavalo
Saí na carreira
No fim da ladeira
Saí derrubando

De reconhecida importância para o povo nordestino pela sua utilidade, o cavalo aparece comumente como elemento da poesia popular do Brasil e – por que não afirmar – como um aliado em seu processo de colonização, uma vez que

> O cavalo teve importância decisiva na história das civilizações e poder-se-ia mesmo afirmar que a face do mundo seria outra se o homem não tivesse encontrado esta rápida e fiel montaria [...] No Brasil, o cavalo exerce papel essencial desde os tempos coloniais, sobretudo, nas regiões pastoris do Norte e do Nordeste [...]. (BRADESCO-GOUDERMAND, 1982, p. 21)

Por todo o seu importante papel na história, o cavalo passou a figurar nas festas e espetáculos populares, nos romances de vaqueiros e muito mais ainda

na poesia popular. Como se vê na cantiga, o cavalo assume o papel de aliado do homem, do vaqueiro que sai à caça da novilha fugida, a qual se encontrava "Na roça roubando". É muito comum o gado ultrapassar as cercas, invadindo as plantações para se alimentar da produção de milho, mandioca e demais produtos. Nessa hora, o sertanejo se vale do cavalo para juntar o gado, expulsá-lo e prendê-lo novamente no devido lugar.

O cavalo, portanto, segundo Santos (2009), tem grande importância na literatura popular, inclusive em quase todas as histórias do ciclo do boi, quando aparece não como uma simples montaria, mas como companheiro do vaqueiro na luta contra o boi, conforme surge na cantiga apresentada anteriormente. Nesta, o eu lírico sai à caça da novilha, a fim de derrubá-la, prendê-la.

Além de animais, há cantigas que apresentam, em seus versos, espécies arbóreas encontradas comumente no cenário ribeirinho, a saber: a canafista e o juazeiro.

1
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica

2
Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá
Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

Numa região árida como a caatinga – com seus arbustos espinhosos e secos, que permanecem assim na maioria do tempo –, árvores frondosas e de copa vasta como essas duas (canafista e juazeiro) são bem valorizadas e muito úteis aos ribeirinhos, pois muitas coisas acontecem à sua sombra, desde um simples repouso fugindo do sol, até mesmo como um bom refúgio, um local para conversas, reuniões e encontros amorosos, haja vista que os arbustos e locais de muitas árvores sempre foram utilizados pelos amantes para viver, às escondidas, suas histórias, suas aventuras.

A árvore é o ponto de encontro de animais, de pássaros como o canário e outros. É onde muitos fazem seus ninhos, alimentam-se, cantam, a fim de conquistar o parceiro para o acasalamento. Nesse sentido, a árvore vem representar, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), a vida em uma perpétua evolução, em ascensão para os céus. A árvore se renova em cada ciclo da natureza, despojando-se e tornando a se recobrir de folhas todos os anos.

Dentro desse âmbito simbólico, destaca-se o juazeiro, que contraria tal ciclo e, mesmo em meio à seca hostil e seu calor causticante, não se deixa morrer nem se desfaz de suas folhas, permanecendo vivo e útil. Por isso, torna-se pertinente trazer aqui a descrição do juazeiro como uma "enorme árvore copada. Característica da caatinga nordestina, esta árvore não perde as folhas nem no inverno nem durante a seca, servindo, assim, de abrigo para o gado". (CASCUDO, 2008, p. 311)

Nas tradições populares, para os mais diversos povos, as árvores sempre estiveram numa posição de destaque, de respeito, principalmente, no que se refere aos rituais religiosos, sendo que, segundo ressalta Cascudo (2008, p. 27),

> Europeus, africanos e ameríndios têm pela árvore o mesmo sentimento religioso. Todos os cultos possuem bosques sagrados, árvores dedicadas aos deuses, entes sobrenaturais vivendo dentro das árvores, ritual para as homenagens e súplicas a esses deuses.

Dessa forma, tanto os animais, nesse caso representados pela saracura, arara, louro, canário, pica-pau, o boi e o cavalo, quanto outros elementos da natureza e do cotidiano como as árvores são usados na forma de estratégias de interlocução, para a construção discursiva, baseada, muitas vezes, em metáforas e simbologias. Isso pode ser visto também na cantiga seguinte, que traz essa relação com a natureza representada por alguns elementos como: rosas brilhantes, flor e passarinhos.

> Tem duas rosas brilhantes
> Brilhantes são elas todas
> E a senhora mais galã
> Enverdece e bota flor
> Onde os passarinhos cantam
> Na aleluia do Senhor

O eu lírico manifesta a sua admiração e o seu apreço para com a amada senhora, considerada como a mais galã, aquela que "Enverdece e bota flor". A cantiga inicia-se fazendo uma espécie de referência à rosa, elemento que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 789), "tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro". A rosa, então, aparece para revelar o sentimento da alma apaixonada, do coração repleto de amor por sua senhora, que traz a beleza da rosa.

A expressão "Enverdece e bota flor" vem simbolizar o surgimento da vida, pois a flor é associada ao órgão da vida, à fecundidade, conforme versam, ainda, os respectivos autores Chevalier e Gheerbrant (2009). É apresentado, portanto, todo um ambiente primaveril, com a natureza em seu esplendor, "Onde os passarinhos cantam", cheia de vida, simbolizando esse sentimento amoroso que se encontra na alma. O ser amado é, mais uma vez, representado por um elemento do cenário natural, nesse caso, a rosa, a qual é comparada à sua senhora. E em meio a todo esse universo de sentimentos, a paz se consolida quando tudo acontece "Na aleluia do Senhor".

Nas cantigas de samba do grupo, notou-se a presença de peixes como a piranha, a piaba, a curimatá e o dourado, animais da fauna ribeirinha que habitam no seu universo poético, sendo que tais elementos já foram observados e analisados em outros momentos. Houve um estudo, uma análise no que concerne à sua simbologia, às comparações e funções. Sendo assim, justifica-se o fato de algumas cantigas surgirem mais de uma vez, porém com outras considerações e abordagens.

As cantigas que trazem os peixes como elementos de seus versos demonstram uma relação muito próxima com o Rio São Francisco, com a pesca e a labuta diária, especialmente, com o universo da mulher ribeirinha, conforme sugerem as cantigas a seguir:

1
No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

2
Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

3
Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê
Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

4
Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado

Ela lava de um lado
Ele lava do outro
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado

Em várias circunstâncias, são atribuídas aos peixes certas características e qualidades humanas como a astúcia, a agilidade e a esperteza, dentre outras.

A presença dos peixes na poética oral ribeirinha pode também ser vista conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (2009), como símbolo de vida e de fecundidade, em função da sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de ovas. Nos versos da cantiga número quatro – “Ô que peixe danado/

Curimatá, é dourado" – o dourado é visto como "danado", o peixe que pode fecundar a sua fêmea, fazendo perpetuar a vida, pois é rápido, astuto e, quando menos se espera, desvencilha-se, some na água, considerada como sinônimo de fecundidade.

Assim, em várias culturas, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009), o peixe e a água simbolizam a fertilidade. Logo, o amante representado na cantiga pelo peixe dourado assume suas características, deixando latente a relação com a conquista do amor da sua amada, da sua fêmea e a consumação do próprio ato sexual, da própria fecundação. O amante aparece em cantigas como essas associado a um peixe, com suas características e simbologias dentro da poesia oral. Sobre o dourado e a curimatá, já foram feitas, também, outras considerações quando se discutiram outros aspectos nessa mesma cantiga.

As cantigas em que peixes desse tipo são trazidos como elementos relevantes são retomadas outras vezes neste estudo, com o intuito de rever distintos aspectos temáticos dentro de uma perspectiva comparativa e simbólica. Acerca do dourado e da curimatá, foi feita uma abordagem em momento anterior deste capítulo. Já em relação à piranha e à piaba, posteriormente, na parte que trata da mulher na poesia ribeirinha, elas retornarão à pauta discursiva, sob uma ótica mais direcionada a esse aspecto temático.

A exuberância da flora brasileira também sempre foi motivo de exaltação dentro da literatura nacional, como é possível observar em alguns de seus romances e poesias. Na poética oral ademais aparece representada pelas frutas, muitas qualificadas como belas, exóticas, apetitosas e saborosas:

1
Menina, me dê uma lima
Da limeira do seu pai
Eu não tenho a lima não
Mas porém a lima vai

2
Menina, vamos jogar
O jogo da laranjinha
Se eu perder, você me ganha
Se eu ganhar, você é minha

3
A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

Na primeira cantiga citada anteriormente, tem-se a presença de uma fruta muito encontrada na região de Xique-Xique, a lima: “Da limeira do seu pai”. E nas duas últimas, a laranja, também uma fruta muito apreciada e presente na dieta do ribeirinho: “Menina, vamos jogar/O jogo da laranjinha” e “A laranja madura/Caiu na água e foi ao fundo”.

Do ato de pedir a lima, como se observa na primeira cantiga, vem simbolizar uma forma de o rapaz, o amante, pedir o amor, os carinhos, a entrega da moça aos seus caprichos. A lima representa o objeto do desejo, surge como símbolo do prazer, é associada à virgindade, que aparece comparada a essa lima doce, saborosa, apetitosa e cobiçada, a qual se encontra, muitas vezes, em terreno alheio, sob a vigilância de seus donos. Quando o eu lírico afirma que não possui a lima, “mas porém a lima vai”, deixa subentendida uma alusão à consumação do ato sexual.

Já na segunda cantiga, o jogo da laranjinha aparece associado ao jogo da sedução. Através dos contrastes, “Se eu perder, você me ganha/Se eu ganhar, você é minha”, torna-se evidente a estratégia da conquista, a busca da prenda, e essa prenda passa a ser representada também por uma fruta, a qual todos desejam chupá-la: a tão cobiçada laranjinha.

Conforme Cascudo (2008), na tradição popular, a laranjinha representava uma espécie de bola de cera repleta de água perfumada que se usava no jogo do Entrudo, isto é, nas festas de Carnaval, representando frutas diversas como a laranja, daí o nome de laranjinha, ou ainda lima de cheiro, ou limão de cheiro. Sendo assim, o jogo da laranjinha passa a representar um convite à festa, à diversão, à liberdade dos carnavais, momento em que se podia ganhar ou perder alguém que se deseja. Ganhar o amor, a liberdade e, também, perder a inocência, entregar-se aos prazeres carnais, o que leva à perdição, à ruptura dos dogmas sociais.

Assim como as cantigas de amigo, que, segundo Freixedo (2012), trazem, em certas composições, alguns elementos simbólicos que se referem ao erotismo, à

sexualidade, as cantigas de samba, como se pode comprovar, também seguem esse curso simbólico, uma vez que trazem elementos e circunstâncias que sugerem tais percepções.

Na próxima cantiga, também aparece uma fruta muito comum na região: a melancia. Nesse caso, deduz-se que a mesma surge como símbolo da mulher, da conquista. Trata-se de uma fruta apetitosa, doce e de cor vermelha como os lábios da amada, pronta para ser saboreada. A melancia, a laranja madura e outras frutas representam a sensualidade e a exuberância da mulher, que, em sua juventude, encontra-se pronta para o sexo, mas é impedida pela sociedade e seus princípios.

Não fui eu, não fui eu
Que comi sua melancia
Nesta noite deve ter
Festa e muita alegria.

Nos versos anteriores, o eu poético, provavelmente um homem, diz não ter sido ele quem comeu sua melancia, afirmação da qual se subtende não ter sido ele quem tirou a virgindade da donzela. A melancia, nesse caso, passa a ser considerada como uma espécie de fruto proibido. Logo, não se sente responsável pela moça, mesmo tendo, provavelmente, praticado sexo com a mesma, visto que ela não era mais virgem e, assim, não precisa assumir os compromissos do matrimônio, prática muito comum. Por ter conseguido realizar o seus desejos e ainda eximir-se das possíveis consequências, o rapaz sugere que se faça uma comemoração, afirmando que “Nesta noite deve ter/Festa e muita alegria”.

Na cantiga seguinte, outros aspectos da realidade do lugar são apresentados, como a riqueza advinda do ouro e do diamante, encontrados em abundância até o início do século passado, nos garimpos da região. Provavelmente, o sobrado também tenha sido uma construção muito comum (mas de famílias mais afortunadas) na época em que a cantiga foi criada, caracterizando assim a arquitetura local. O antigo e parcialmente conservado casario xiquexiquense ainda pode ser apreciado na contemporaneidade. Juntamente com o sobrado, a moeda “vinte mil réis” também serve para retratar uma época, certamente a colonial, como se pode observar:

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Na despesa do sobrado

Outros elementos relacionados ao garimpo ainda podem ser vistos nos versos trazidos pela cantiga seguinte:

Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou
Onde meu sentido andou pra vadiar

Nela, mais uma vez, aparece o ouro e ainda a prata. São elementos preciosos e raros, assim como o amor da pessoa amada. Pode-se depreender que há uma confissão à tal pessoa amada, de que algo muito bom aconteceu, talvez a própria consumação do encontro amoroso entre os amantes, o que para um deles que canta, fez chover ouro e a prata fina alumiar, simbolizando, portanto, o prazer, a satisfação, o gozo, levando à perda dos sentidos.

O ouro, nessas cantigas, vem simbolizar a conquista do amor, da entrega de um bem precioso. Como afirma Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 669), o ouro é "considerado como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito [...] É o filho dos desejos da natureza". Assim, também, o ouro pode ser comparado ao amor – sob o viés de um eu poético masculino –, especificamente, à mulher e à sua virgindade.

A prata, metal de exímio valor, simboliza a luz, pois, como se vê na cantiga, a "prata fina alumiou". Em se fazendo uma incursão na simbologia da cantiga anteriormente citada, vale trazer considerações sobre a prata e o ouro:

> No sistema de correspondência dos metais e dos planetas, a prata está em relação com a Lua [...] princípio feminino. Tradicionalmente, por oposição ao ouro, que é princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo, a prata é princípio passivo, feminino lunar, aquoso, frio. Sua cor

> é o branco [...] Branca e luminosa, a prata é igualmente símbolo de pureza, de toda espécie de pureza. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 739)

Dessa maneira, nota-se, nesse caso da cantiga apresentada, uma relação entre o ouro e a prata, metais nobres e cobiçados, sendo que o ouro passa a simbolizar o macho, e a prata, o eu feminino, puro e iluminado. Nessa relação estabelecida, o ouro "chove" (o macho ejacula) e a prata "alumia" (a fêmea se alegra pelo gozo).

A seguir, a próxima quadra traz outro elemento bastante comum para o povo ribeirinho nas margens do Velho Chico e que faz parte do seu dia a dia: o candeeiro (objeto destinado à iluminação durante a noite, uma espécie de candeia, da qual tem a sua origem, inclusive do nome). Segundo o *Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa* (WEISZFLOG, 2009), candeia é um tipo de utensílio, luminária destinada à iluminação, cuja luz resulta da queima de azeite ou outro tipo de óleo, que alimenta o lume na torcida, pavio ou mecha que sai por um bico.

> Candeeiro de dois bicos
> Que alumia dois salões
> Que firmeza pode ter
> Quem ama dois corações

O candeeiro traz luz a muitos lugares e casas durante a noite, por exemplo, nas pescarias, nas festas dos salões e em outras atividades noturnas, além de servir para iluminar os caminhos dos encontros amorosos, pois muitos ocorrem à noite, na beira do rio, da lagoa, em ambientes ermos, a fim de que não sejam descobertos. Há a significação simbólica desse elemento trazida por Chevalier e Gheerbrant (2009), que apresenta a candeia associada ao símbolo da vida, pois, na chama ardente, móvel e colorida, há uma espécie de síntese de todos os elementos da natureza.

A chama pode ser comparada ao amor, à força de um sentimento interior e que, nesse caso, alimenta não apenas um coração, mas dois: assim como o "candeeiro de dois bicos/que alumia dois salões", há um amor que alimenta dois co-

rações. É uma espécie de amor dividido, em que paira a incerteza, a dúvida. O próprio eu lírico indaga: “Que firmeza pode ter/Quem ama dois corações”.

São dois sentimentos alimentados pela chama da paixão, embora se saiba que tal paixão direcionada a dois corações cause, muitas vezes, a angústia, a instabilidade e, possivelmente, dores e mágoas aos dois corações amados ao mesmo tempo. Essa chama, então, tem de ser forte nos dois bicos, para acalentar as duas paixões.

A utilização do cenário campesino, da natureza e de seus elementos permeia todo o universo da poética oral ribeirinha, assim como sempre esteve presente na poesia de tradição oral portuguesa desde quando começou a surgir no decorrer dos tempos. Nas cantigas de tradição oral, segundo Freixedo (2012), a evasão para a natureza, a ambiência natural pode ser associada a uma busca da liberdade e ao desprendimento da coerção social que, muitas vezes, tolhia o eu poético de viver de acordo com seus desejos. Essa fuga da vigilância para a natureza, cujos elementos passam a lhe servir de companhias e confidentes, pode vir a representar também o perigo de cair em tentação.

Mais um retrato dos costumes e da vida cotidiana ribeirinha é pespontado na tecedura da cantiga de roda xiquexiquense, como a que se pode apreciar a seguir:

Ô de casa ô de fora
Porta aberta vou entrando
Luz acesa clareando
Café na mesa vou tomando
O que faz, Dona da casa
Que está me reparando
No salão de eu vadiar

Na cantiga apresentada, percebe-se a vida de hábitos simples nas comunidades ribeirinhas cujas casas, em sua maioria, viviam sempre de portas e janelas abertas. Em alguns povoados e vilas de pescadores como o Mocambo dos Ventos,[29] essa prática existe ainda hoje, pois é comum os seus moradores até saí-

29 O Mocambo dos Ventos é uma localidade cujos moradores são, em maioria, pescadores e descendentes de negros escravizados, o que a torna uma localidade formada por remanescentes de quilombo, embora não seja reconhecida oficialmente.

rem para o rio ou para outras atividades agrícolas nas proximidades e deixarem as casas abertas, a panela de feijão cozinhando e o café feito na parte aquecida do fogão, chamada de trempe ou chapa.

Os povos dessas comunidades são muito solidários e exercem uma relação de parceria e de interação, pois muitos se ajudam nos afazeres, no compartilhamento de alimentos, no cuidado com as crianças e em outras atividades. Há uma intimidade entre eles que permite adentrar a casa do outro, tomar café, fazer refeições e até dormir, dentre outras ações, como se percebe nos versos: "Porta aberta vou entrando/Luz acesa clareando/Café na mesa vou tomando".

Não somente os moradores, mas as pessoas que chegam nessas comunidades costumam ser também bem acolhidas, e recebem dos seus moradores o que eles têm de melhor. Ao realizar essa pesquisa, foi possível ao pesquisador comprovar tal hospitalidade, pelo tratamento receptivo que recebeu de todas as sambadeiras e sambadores em sua comunidade poética.

Essa cantiga de samba é comum ser cantada nas ocasiões em que o grupo percorre algumas casas na comunidade, quando se achegam à porta e pedem para entrar já cantando. Em noites de festas, os moradores costumam esperar o grupo em casa com alguma merenda – como é comum, entre eles, chamar o lanche – , geralmente composta por café, beiju, frutas da época, algumas vezes, aguardente e outras comidas que disponham no momento.

O espaço da casa, geralmente, a sala ou o terreiro em frente, eles denominam de "Salão de eu vadiar", como se pode notar nos versos das próprias cantigas. A palavra "vadiar", para eles, significa sambar, brincar, dançar e cantar. Mas, como em toda boa cantiga de samba, o jogo de sedução e o sentimento amoroso estão subentendidos, como nos versos "O que faz Dona da casa/Que está me reparando". O samba é um momento para se investir no namoro, na paquera, é a hora de arranjar uma moça ou um rapaz para casar.

Nessa cantiga, a moça, dona da casa, lança olhares para o sambador, uma forma de demonstrar seu interesse, seu encantamento. O rapaz também aproveita para sambar bem miudinho, na pisadinha, como eles costumam dizer, dando o melhor de si para se fazer notar e seduzir.

Elementos como os descritos em todas as cantigas apresentadas aqui ajudam a compor o retrato da região, traçar a sua história, permitindo, então, que se possa, numa rede de versos, tecer o perfil, pespontar o retrato do lugar, de sua gente e de seus hábitos. Navegar pelas letras das cantigas do samba de roda

proporciona ao leitor uma viagem no tempo e no espaço, conduzindo-o a embarcar rumo às águas que espelham um povo, suas tradições, suas identidades. Pode-se, dessa forma, fazer um passeio por suas memórias que fluem em rica correnteza cultural.

O universo feminino na poesia oral do samba de roda das margens do Velho Chico

Lemaire (1995), quando trata da mulher e suas vozes na literatura oral, sugere que as mulheres são responsáveis pela manutenção da tradição oral e acabam assumindo o papel de guardiãs de todo um tesouro precioso no âmbito da cultura de seu povo. Isso acontece nas comunidades tradicionais europeias, desde antes da Idade Média.

Ainda de acordo com Lemaire (1995), já nas comunidades tradicionais indo-europeias, a mulher sempre ocupou um papel de extrema importância nas suas comunidades, tanto no aspecto econômico quanto em relação à produção artística e poética. Isso ocorre porque, na sua lida cotidiana, vem incorporando cantos, danças, narrativas e outros gêneros da cultura oral, assumindo ainda um papel de difusora, contribuindo para a manutenção dessas práticas artístico-culturais.

Não se pode negar, como afirma Lemaire (1995), a preponderância da produção feminina, especialmente, no âmbito da literatura oral, embora essa sua produção literária tenha sido marginalizada, suprimida ou usurpada pelo homem quando se apossa de suas composições e as modifica, manipula-as, de acordo com os interesses da ideologia cristã disseminada pela Igreja Católica, já a partir da Idade Média.

Há todo um tratamento desmerecedor dado à mulher e ao seu papel dentro da sociedade, como consequência de uma ideologia patriarcalista, a qual lhe reprimia e isolava dentro de um mundo à parte, fora do mundo dos homens, sendo este, reconhecidamente superior quanto aos elementos estéticos do mundo das artes e em todos os outros papéis e funções existentes dentro de uma sociedade cujo homem era enaltecido, era quem dominava. Sobre o desmerecimento e a manipulação das tradições orais das mulheres, convém ressaltar que:

> Uma das estratégias aplicadas pela igreja para lutar contra as tradições orais das mulheres é a das *confracta*. Os monjes pegavam uma estrofe, ou um refrão, de uma canção bem conhecida de mulher (isto é: a melodia tradicional) e transformavam seu texto, julgado obsceno, em texto religioso e edificante. (LEMAIRE, 1995, p. 112, grifo da autora)

Era muito comum a prática da mutilação, da transformação da mensagem das canções de mulheres, muitas das quais tinham cunho erótico-sexual, em uma mensagem de acordo com a doutrina da Igreja Católica. Santos (2005, f. 39) também versa sobre esse tratamento dado à poética feminina, reforçando que:

> Na Idade Média, os registros escritos eram feitos por clérigos, membros ou ex-membros da Igreja Católica que consideravam menos importante as tradições populares em geral e mais particularmente a das mulheres. Os monges adaptavam para Deus e Cristo os versos de canções populares anônimas, que tratavam de temas como o amor, a afetividade, intimidade com o amado.

Quanto às mulheres, suas danças, canções e outras manifestações recreativas, e ainda à sexualidade, essa Igreja não se apresentava favorável, mas hostilizava, segregava, tolhia. E foi dessa forma que as tradições orais, no decorrer dos tempos, foram tratadas pela Igreja Católica, a qual manifestava seu descontentamento e repreensão em seus Concílios e Capitulários.

> [...] Conhece-se a amplitude das perseguições que a Igreja Católica infligiu com uma obstinação particularmente agressiva e violenta às tradições orais dos povos europeus, tanto às dos homens quanto às das mulheres. Por sua concepção 'pagã' da vida, da sexualidade, da posição da mulher, da natureza, estas tradições orais constituíam um perigo permanente de subversão, uma ameaça para as doutrinas da Igreja. [...] constata-se que as perseguições visavam sobretudo às mulheres, consideradas como instigadoras e condutoras das práticas (divertimentos, jogos, danças) às quais os homens vinham participar. (LEMAIRE, 1995 p. 110)

Isso fez que a literatura oral viesse a sofrer perseguições, desmerecimento por toda uma dita sociedade burguesa, a qual se juntava à Igreja Católica e toda a sua secular perseguição. Com isso, as práticas culturais oriundas dessas tradições de mulheres acabaram sendo passadas à clandestinidade.

Por um período considerável, muitas mulheres, as consideradas guardiãs das tradições populares, procuravam esconder, recusavam-se a falar, a demonstrar a sua poética, as suas canções, por vergonha e medo de serem excluídas, perseguidas pelos guardiães da moral e dos bons costumes doutrinários.

Segundo Vasconcellos (1904), a Igreja Católica não se posicionava favoravelmente às práticas culturais populares, as quais consideravam pagãs e subversivas aos princípios cristãos, representando um perigo à doutrina de coerção e controle social pregada por tal instituição. A Igreja Católica considerava todos os cânticos não sacros, todos os bailes, todos os jogos e momos como atos de torpeza, pois eram indecorosos, luxuriosos e irreverentes. Essas atividades eram vistas como sacrilégios e meras obscenidades, coisas diabólicas.

E por tais práticas serem ligadas e mantidas pelas mulheres – que as organizavam e reproduziam em seu meio social, com seus cantos, danças e festejos –, elas eram discriminadas, sendo relegadas a um patamar de inferioridade social. Contudo, mesmo às margens, essas práticas conseguiram sobreviver, chegando aos dias de hoje.

Por esse motivo, tais tradições permaneciam somente no seio das famílias, entre os grupos formados por pessoas mais íntimas. Essa realidade, muitas vezes, ainda é notada em meio às comunidades poéticas como a das margens do Velho Chico, quando muitas das sambadeiras e narradoras de histórias em alguns momentos chegam a se sentir envergonhadas por apresentarem suas cantigas, seus sambas e suas narrativas.

Todavia, nos últimos anos, desde o início do trabalho que vem sendo desenvolvido de fortalecimento e divulgação da cultura popular no município de Xique-Xique, especialmente através de pesquisas – como esta – e de outras ações de extensão comunitária da UNEB, esse quadro de intimidação e vergonha já não mais retrata o grupo “É na pisada ê”, que se afirma e demonstra ter orgulho e motivação para realizar seus festejos e apresentar a sua roda de samba.

É preciso, no entanto, considerar que ainda existe um posicionamento depreciativo e preconceituoso contra as práticas culturais populares femininas, embora com menos rigor. Em muitas comunidades, no que se refere a alguns

aspectos doutrinários da Igreja quanto às mulheres (pois ainda lhes são atribuídas determinadas normas de conduta), elas ainda sofrem certos preconceitos e marginalizações em relação ao seu papel social e familiar, às suas práticas laborais e artísticas.

Isso ocorre como consequência de uma estratégia doutrinária da Igreja com o objetivo de apagamento das tradições orais, tidas como pagãs, por considerar que elas vão de encontro aos princípios cristãos defendidos por "[...] clérigos, membros ou ex-membros da Igreja Católica que detestavam as tradições populares em geral e mais particularmente a das mulheres". (LEMAIRE, 1995, p. 111)

Os clérigos, membros e pessoas ligadas à Igreja Católica, eram os responsáveis pelo registro da literatura medieval em línguas vernáculas, e como não eram simpatizantes das tradições populares, em especial, das femininas, pode-se afirmar que tal antipatia foi um fator determinante da exclusão dessas tradições dos compêndios de literatura medieval, contribuindo para a sua marginalização.

Um dos maiores motivos para tal ocorrência, de acordo com Vasconcellos (1904), foi o combate pela Igreja Católica das crenças idolátricas e rituais gentílicos, costumes pagãos, conservados com inconsciência, sobretudo, entre a gente do campo, embora chegasse também a ocorrer em classes mais abastadas.

Esse posicionamento da Igreja, ainda hoje, é notado, pois, conforme relatam os próprios integrantes do grupo, de início, sofreram discriminação pela paróquia local em Xique-Xique e não podiam levar o seu samba às festas e rituais católicos. Só se faziam presentes com suas danças, ritmos e cantigas do lado de fora da igreja, em momento à parte, sem muita ênfase, sob o enfrentamento dos desaprovadores olhares dos líderes religiosos.

Porém, diante da notoriedade e das atividades de inclusão de grupos marginalizados por parte de outros segmentos da sociedade – por meio de secretaria, órgãos e instituições públicas responsáveis pelas (ou comprometidas com) áreas de Educação e Cultura – está havendo uma democratização também do espaço religioso, e o grupo tem sido, ultimamente, acolhido pela própria Igreja, visto que uma das integrantes e coordenadora do grupo de samba também é uma das líderes religiosas na paróquia, participante ativa de movimentos de evangelização e de acolhimento religioso.

A referida integrante exerce uma liderança notória dentro da Igreja Católica, promovendo atividades relacionadas a grupos de jovens, a grupos de música etc. Com um perfil acolhedor e democrático, vem conseguindo abrir as portas da

Igreja para membros das comunidades ribeirinhas, cujas práticas religiosas nem sempre são aceitas. Como se sabe, há um movimento de rejeição ainda muito grande dentro das igrejas, incluindo as evangélicas, no que concerne ao samba e às práticas religiosas de ascendência e herança cultural africanas, consideradas por muitos como demoníacas, pagãs.

Por ser mulher, ter fenótipo negro predominante, fazer parte de uma cultura cujas marcas também se pautam na afrodescendência, a referida integrante afirma saber o que é sentir na pele o tratamento destinado às práticas culturais que se afastam do padrão estabelecido por uma representação de um segmento social elitista, racista e patriarcal. Tal postura autoafirmativa, politizada e atenta às agruras da sociedade, possivelmente, tenha sido a mola mestra para que essa integrante do grupo "É na pisada ê" defendesse (e continue defendendo) o direito de o samba de roda ribeirinho ser manifestado com maior liberdade em Xique-Xique. A sua formação na Academia e sua vinculação à Igreja talvez tenham facilitado as suas ações em defesa da cultura do seu povo.

A ressignificação de olhares pode ser considerada como uma estratégia da Igreja para conquistar mais fiéis, uma ideologia que se pauta na inclusão e no acolhimento, embora se note que isso aconteça ainda com certas restrições a determinadas práticas. Tal posicionamento da Igreja Católica, desde o início da expansão do cristianismo na Idade Média, já era adotado, pois, conforme Vasconcellos (1904), a Igreja não abriu mão totalmente das práticas pagãs, mas as utilizou como aliadas no processo de cristianização, ressignificando, modificando cantos e jogos profanos, danças e representações cênicas e adotando a utilização da paródia como um dos maiores instrumentos nesse processo de cristianização. Inclusive, ainda segundo a referida autora, foi procurando substituir aos poucos a linguagem rebuscada, com sua fraseologia e sintaxe clássicas e os metros exageradamente difíceis pelo estilo mais simples e de versificação acentuada e rimada da abominada, profana e condenada poesia em latim falado pela plebe, o chamado vulgar. Diante dessas considerações, pode-se afirmar que a Igreja:

> Igualmente aproveitou as melodias predilectas, então correntes entre os povos, para mais facilmente fazer cursar os textos novos ao divino [...] Assim, o elemento profano, vulgar, pagão, ligado a festas religiosas, tinha assegurada a sua existência. (VASCONCELLOS, 1904, p. 841)

É dentro desse âmbito visionário que se observa a propensão democrática, a qual se aplica na Igreja atualmente, em especial, a católica, na paróquia da qual fazem parte as sambadeiras e sambadores do grupo. Isso acontece porque, como sempre tem ocorrido, é preciso, também, nos dias de hoje, utilizar estratégias semelhantes para não perder fiéis e, enfim, trazer as pessoas para o seio da fé cristã.

Como resultado da política de acolhimento, o grupo de samba agora já pode apresentar-se nas festas da paróquia e em determinados rituais católicos. Até alguns cantos e ritmos utilizados nas celebrações vêm adotando certas características mais próximas do samba, como a utilização de tambores, caixas e outros instrumentos, a inovação nos ritmos e apresentações, onde se podem notar mais alegria e maior descontração nesses momentos.

Como uma prática do passado medieval, em que, segundo Vasconcellos (1904), eram comuns, nas proximidades da Igreja, depois das cerimônias religiosas, rituais de comemoração, festas e danças, ainda hoje, acontecem rodas de samba na comunidade ribeirinha. Nessas ocasiões, espraiam-se as suas danças e representações ligadas a um santo padroeiro ou causa religiosa, casamentos, quermesses e outras atividades. Tais circunstâncias e práticas ideológicas disseminadas por uma elite social de valores etnocêntricos (cristãos e patriarcais), contribuem, até hoje, para que as manifestações da cultura popular, em especial, a poética oral, sofram certo apagamento diante do cânone elitista, branco e cristão.

Há também outras considerações plausíveis no que concerne ao posicionamento marginal das tradições orais femininas, como o monopólio dos homens na vida econômica, os quais acabaram relegando as mulheres à vida privada. Essas tradições acabam ratificando um processo de coerção, de uso de estratégias de silenciamento das vozes femininas, pois as tradições orais, não só as que representavam as vozes das mulheres, mas até as dos homens, certamente poderiam causar problemas à ideologia burguesa e cristã, a qual as julgava como uma ameaça ao controle social, podendo chegar a prejudicar a sua supremacia.

Mesmo assim, o que se vê, portanto, é a sobrevivência das tradições orais e populares inclusive em meio a um universo desfavorável. As vozes dos homens e, principalmente, das mulheres não se calaram, continuam a cantar. E a mulher permaneceu ocupando um lugar de destaque em meio a essas práticas populares, mesmo sofrendo perseguições e apagamentos.

Para concluir essa abordagem discursiva acerca das práticas tradicionais de cunho oral no decorrer da sua história, faz-se oportuno, então, trazer os seguintes questionamentos de Lemaire (1995, p. 123), para os quais, diante de toda a argumentação até aqui apresentada, tem-se uma visão conclusiva formada.

> Será que o desprezo e as perseguições das quais estas foram vítimas não se aplicariam, em parte, pelo fato de que elas davam um lugar preponderante à voz das mulheres, fenômeno impossível de admitir no interior do discurso oficial? A essas vozes de mulheres que propagavam, além do mais, as verdades, o vivido, as tradições, as crenças que não eram da civilização cristã e burguesa, e que, por esse motivo mesmo, tentaram, em vão, arrancar até a raiz?

Ora, um povo se fortalece em suas práticas culturais, na manutenção de suas tradições e dar vez e voz, dar lugar a essas tradições orais e populares, significaria o risco da perda do poder, do controle econômico e social pela elite burguesa, patriarcal e cristã, a qual se pautava em princípios muitas vezes contrários aos que eram disseminados pelas práticas tradicionais orais.

Mesmo diante de um cenário historicamente desfavorável, as mulheres que fazem parte do grupo de samba "É na pisada ê" conseguiram manter suas tradições e se destacar com a sua poesia oral. No entanto, pode-se afirmar que, em aspectos relacionados ao seu papel e à sua função social, ao seu trabalho e comportamento, essas mulheres ribeirinhas ainda ocupam um lugar ratificado pelas marcas da subalternidade.

> Isto se deve às próprias práticas e à organização da sociedade burguesa capitalista. Primeiro, através da divisão sexual do trabalho, delimitando o espaço em que o homem e a mulher deveriam atuar; segundo, através das instituições que sustentavam e alimentavam a sociedade e que modelavam os seus papeis. (ALVES, 2005, p. 124)

Nas quadras a seguir, está clara essa delimitação dos papéis femininos e o controle de suas ações, na maioria dos casos, pelo próprio marido, o pai ou o irmão, como se pode observar:

1
Ô pega a cadeira
E assenta mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

2
Ô barre a casa mulher
Eu mandei
Ô barre a casa mulher
Eu não sei não

A presença de um eu lírico que ordena a mulher a se sentar, a ficar quieta, representa essa autoridade conferida ao homem para com o sexo feminino. Há aqui uma ideologia de superioridade do homem em relação à mulher, a qual, neste discurso, deve prestar-lhe obediência. Intrinsecamente, a ideologia reproduzida no discurso é a de que a mulher ideal deveria submeter-se ao companheiro e fazer o possível para vê-lo satisfeito.

Reproduz-se, então, a identidade de uma mulher como serva do marido, uma visão bem próxima dos preceitos cristãos registrados de maneira prescritiva, em seu livro sagrado, a Bíblia. Nessa visão patriarcal estabelecida, a mulher deve ter um comportamento exemplar, estando sempre quieta, com gestos e risos comedidos, sem muito se fazer notar, sem chamar a atenção. É como se estivesse sendo vigiada sempre, o que, muitas vezes, resulta na fuga desse espaço de tolhimentos, a fim de buscar a liberdade dos ambientes da natureza como o rio, os campos, as florestas.

Ainda na mesma cantiga, provavelmente, uma voz masculina lhe ordena que varra a casa, que cumpra com os seus afazeres domésticos. Ela aparece, então, como subalterna, sendo comandada, tendo de cumprir as determinações. "Varrer a casa" assume o lugar de várias outras atividades domésticas que ela tem de realizar, já que, em sua lida diária, as atividades não são poucas.

Como forma de demonstrar sua insatisfação, a mulher afirma não saber varrer, o que pode até não ser verdade, mas é uma forma de se negar às ordens, de se mostrar, também, que não tem a obrigação de saber fazer todas as atividades laborais destinadas à mulher. Isso demonstra ir de encontro ao estereótipo da

mulher prendada, que deve saber executar, com esmero, todas as atividades que lhe competem. Em momentos como esse, a poesia dá uma certa voz à mulher, talvez, nesse caso, devido ao fato de a liderança do grupo ser feminina. Trata-se de um samba de mulheres, em maioria.

Contudo, em linhas gerais, essa mulher acaba sendo silenciada quando ousa querer sobressair-se, rebelar-se. Isso se comprova nos versos "A mulher que não assenta/Que diabo quer em pé". A palavra imperativa "assentar", além do sentido literal de sentar, assume a conotação de silenciar, coibir uma série de situações por que passa a mulher em seu cotidiano, tais como: as vontades e os desejos reprimidos; a negação da liberdade no espaço público; a imposição dos afazeres domésticos; dentre outras.

Paixão (1991), bem como outros autores que discutem a temática do papel social da mulher, destacam o silenciamento da voz feminina no decorrer da história. Segundo a autora, a voz que sempre sobressaía era a do homem, aquele que sempre falou sobre a mulher, que imprimia, em seu discurso, uma ideologia machista. O homem, durante muito tempo, ocupou o lugar de sujeito do discurso, falando pela mulher, o que o levou a ocupar o lugar de dominação sobre sua voz.

Embora se saiba que, nos últimos tempos, tem havido uma desconstrução desse paradigma e que as mulheres, cada vez mais, tornam-se donas de suas vozes, ainda se tem consciência de que essa ideologia de subalternidade feminina permanece enraizada em muitas culturas, emergindo, em vários casos, em manifestações poético-literárias. É o que ocorre na comunidade poética do grupo "É na pisada ê", como se comprova em muitas das suas cantigas de samba.

Até hoje, isso vem ocorrendo em nossa sociedade, devido a um processo de colonização mental implantado pelo eurocentrismo patriarcal e cristão há séculos. Muitas vezes, as próprias sambadeiras acabam reproduzindo em suas cantigas e *performances* esse discurso opressor de inferiorização feminina, cuja mulher aparece estigmatizada por uma ideologia machista.

Nesse âmbito temático, a cantiga que segue demonstra uma mulher em meio aos seus afazeres, os quais parecem ser tantos que a deixam enlouquecida, perdida, sem rumo do que fazer, agindo como uma louca, conforme os próprios versos descrevem. Como se vê nos versos, a mulher executa muitas tarefas cotidianas, o que a perturba e a torna insana.

Nota-se uma espécie de grito de socorro, pois retrata a angústia de tantas tarefas a cumprir, praticamente sem a ajuda de ninguém, muito menos do marido, que se restringe ao trabalho na lavoura, na pesca, no comércio etc., e nunca executando tarefas domésticas, atribuídas, até os nossos dias, na maioria dos lares, às mulheres, chamadas de donas de casa.

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa, doida
A mulher pega a água, doida
A mulher pega a lenha, doida
A mulher lava os trem, doida
A mulher varre a casa, doida...
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

São listadas, na cantiga, várias atribuições femininas como: lavar roupa, a louça, buscar água no rio, varrer a casa, pegar lenha no campo para cozinhar. Enquanto cantam, as sambadeiras vão inserindo, à medida em que se lembram, outros afazeres destinados às mulheres. Dessa forma, representam seu estado de sofrimento, de exploração, o que a conduz à loucura, uma vez que são tantas coisas, que ela não dá conta e enlouquece.

É um momento cômico na *performance*, porque, ao sambar, como já foi dito antes, a mulher age como se estivesse louca, descontrolada, rodopiando, sambando freneticamente. Entretanto, pode ser considerado também como um momento de protesto, de chamar a atenção para a sua excessiva jornada doméstica, a qual ela tem de exercer sem a ajuda do marido, que, quando chega, como é possível observar numa realidade tão comum ainda em nossa sociedade, exige receber a atenção, os cuidados da mulher. A voz feminina, em mais esse caso, faz-se presente, trazendo à superfície gritos de insatisfação e de protesto pela situação em que vive, mesmo que de uma forma discreta, muitas vezes, amparada em metáforas.

Essa mulher assoberbada, além de "lavar a roupa, doida e de varrer a casa, doida", dentre tantas outras atribuições, precisa, nesse momento, deixar tudo o que tem para fazer, para auxiliar no banho, na alimentação e demais cuidados

para com o marido e até os filhos, irmãos, sobrinhos. Em casos como esse, nota-se a manifestação da ideologia machista que determina os papéis exercidos pelo homem e pela mulher, sendo que a mulher deveria cuidar da casa e de todos os afazeres relacionados à vida doméstica, cuidar dos filhos e do marido. Já o homem deveria propiciar o sustento da família, o qual vinha, no contexto apresentado, geralmente, das atividades do campo, da pesca e do comércio.

Mas as mulheres do grupo "É na pisada ê" têm se destacado em meio a esse cenário desfavorável e chegam também a ocupar papéis relevantes dentro da comunidade. Sabe-se que muito da ideologia patriarcal ainda está intrínseca nas práticas desses povos ribeirinhos, contudo, nota-se que, no caso desse grupo, as mulheres exercem a liderança, tendo as senhoras Anita e Giselda à frente das suas atividades, nas quais as sambadeiras possuem lugar de destaque. As cantigas, os passos, as coreografias e demais aspectos estão sob a responsabilidade dessas mulheres.

Há o respeito dos integrantes masculinos do grupo: os sambadores e tocadores de instrumentos, os quais acatam um processo hierárquico, submetendo-se às regras estabelecidas pela liderança, de modo harmônico, sem conflitos nem imposições.

Na cantiga da piranha, a seguir, apresentada novamente, depreende-se que a mulher é comparada à piranha em sua dança, em sua maneira de se comportar. Ao ser relacionada a essa espécie de peixe, a mulher passa a assumir suas qualidades, sendo considerada como perigosa, aquela que desvirtua o homem, que o seduz, conforme se pode notar nos versos:

Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

Na roda, durante a cantiga, a mulher dança "Com a mão na cabeça/Com a mão na cintura", sensualizando, como se estivesse insinuando-se em uma espécie de jogo de sedução. A piranha sempre foi considerada como um animal voraz, astuto, sagaz que envolve e devora a sua presa.

Enfim, a presença da piranha, que, segundo Cascudo (2008), é um animal tão temido no cotidiano dos pescadores, dos indígenas e do povo em geral, surge como um alerta para o comportamento social da mulher, a qual, em grande parte da história, é vista ocupando um lugar inferior quanto aos seus direitos e comportamentos dentro de uma sociedade, que sempre procurou, através de meios coercitivos, fortalecer uma concepção de mulher submissa, fiel, pura, quieta, dedicada aos afazeres domésticos e à maternidade.

Dentro de um panorama histórico, vê-se que essa ideologia vem se fortalecer ainda mais na Idade Média com a difusão do cristianismo, contribuindo, até os nossos dias, para a sua consolidação. Em épocas diferentes, essa visão estereotipada da mulher não se afastava do ideal traçado pelo poder patriarcal. E foi assim também no século XVIII, mesmo com a filosofia iluminista e seus ideais centrados na liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa, em que "a maior parte dos homens das Luzes ressaltou o ideal tradicional de mulher silenciosa, modesta, casta, subserviente e condenou as mulheres independentes e poderosas". (PINSKY; PEDRO, 2003, p. 267)

Esse lugar ocupado pela mulher na sociedade também não muito se diferenciou durante o século XIX, pois, mesmo com a ampliação de algumas possibilidades, do florescimento do feminismo e da ação das mulheres em diversos movimentos sociais, essa visão centrada na desigualdade e submissão ainda continuou impregnada e difundida, conforme apontam Pinsky e Pedro (2003, p. 265-266):

> É verdade que esse século popularizou o ideal da mulher restrita à esfera doméstica, limitada ao cuidado do lar e da família, maximizou o imaginário da segregação sexual dos espaços público e privado, reforçou concepções tradicionais da inferioridade feminina, negou às mulheres muitos direitos e impôs muitos obstáculos à sua independência.

Desse modo, cada vez mais, foi se estabelecendo esse ideal de mulher, o qual era referendado nas escolas, já que estabeleciam uma educação diferenciada para homens e mulheres, vindo a reforçar ainda mais a desigualdade entre os papéis atribuídos a cada sexo.

A partir do final do século passado, mesmo tendo sido iniciada a ampliação das possibilidades de atuação das mulheres, novas oportunidades de emprego,

bem como outras conquistas sociais, ainda hoje, no século XXI, a igualdade pretendida não se aplica, pois:

> Os estereótipos de gênero atravessaram os tempos e naturalizaram a diferença entre o masculino e o feminino, como se essa visão social e cultural que varia a depender da civilização, época e povo, fosse uma característica biológica. Até hoje, é predominante entre as instituições sociais, tais como a família e a escola, as idéias preconcebidas do que seria apropriado para os indivíduos a depender do sexo. E mais do que isso, essa hierarquia entre os gêneros, na qual o ser masculino é visto como superior ao feminino, mantém-se na atualidade até no mercado de trabalho. Embora desempenhe as mesmas funções que os homens, as mulheres ainda ganham menos que eles, como provam algumas pesquisas. (PALMEIRA; SOUZA, 2008)

Nesse sentido, nota-se que esse modelo de comportamento e de tratamento dispensado às mulheres continua, muitas vezes, sendo reproduzido por imposição das estruturas políticas, econômicas e sociais, inclusive por muitas dessas mulheres. O modelo de papel social tipicamente feminino ainda se consolida nos últimos tempos, pois, segundo Lemaire (1995), cada vez em que seu condicionamento político e histórico torna-se mais aparente, tende a deslizar imperceptivelmente em direção a um "eterno feminino", justificador de novas restrições e normas, impostas às mulheres.

Mas as mulheres ribeirinhas vêm fazendo valer suas vozes quando sambam e cantam os seus versos, para se tornarem mais fortes e manterem vivas as suas tradições. Pode-se depreender que a voz feminina encontra-se mais firme na maioria das composições cantadas pelo grupo, devido ao fato de o grupo ser liderado por uma mulher e de as mulheres serem maioria e se destacarem. Sendo assim, mesmo dentro de um universo machista, o fato de o grupo ser liderado por uma mulher dá às sambadeiras uma possibilidade de cantar a sua voz, a sua realidade, a sua vida, e, em muitos momentos, vociferar os seus desejos, os seus ideais.

A liderança exercida por dona Anita contribui para a permanência dessa voz em meio a uma confluência de contrariedades, que, de certa forma, acabam mais abrandadas pela força que essas mulheres vêm demonstrando, ocupando o

seu lugar dentro da comunidade poética. Por ser um samba de roda comandado por mulheres, torna-se mais fácil que estas sejam ouvidas, vistas e entendidas. Mesmo com discursos possivelmente desfavoráveis, são capazes de romper as barreiras do preconceito para que possam emergir de águas incertas rumo ao reconhecimento, à manutenção de suas tradições, aqui representadas pela poesia oral do samba de roda.

A dança da piranha trazida pelas sambadeiras da região de Xique-Xique é apenas uma das variantes que ocorre no Brasil, em especial, no Brasil Central. Tal constatação vem ratificar a ideia da riqueza e da diversidade da cultura ribeirinha, a qual se constrói, como se pode comprovar, a partir do diálogo com diversas outras práticas.

Segundo Cascudo (2008), a dança da piranha é uma dança popular no Brasil Central. Infere-se, portanto, que a mesma pode ter chegado à região de Xique-Xique, através do próprio Rio São Francisco e de seus navegantes, pois o rio, na época, era considerado a porta de acesso para as interações em todos os seus âmbitos, já que tudo chegava e saía através do rio. Para comprovar essa relação entre essas duas danças e cantigas, apresenta-se, também, a versão de Antônio Americano do Brasil (1973) em seu *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*:

> Chora, chora, piranha,
> Torna a chorar, piranha
> Põe a mão na cabeça,
> Piranha!
> Põe a mão na cintura...
> Dê um sapateadinho...
> Mais um requebradinho,
> Piranha!
> Dize adeus ao povo, piranha.
> Pega na mão de todos, piranha!

Segundo Antônio Americano do Brasil (1973), essa é uma dança do Brasil Central, da qual participam homens, mulheres e até crianças que formam uma grande roda, saindo do meio dela um dos dançadores, executando passos diversos ao mesmo tempo em que os demais participantes da roda cantam e dançam, girando à esquerda e à direita. A tal piranha na roda faz o que lhe mandam, cho-

rando e pondo a mão na cabeça. Por fim, conseguindo agarrar a mão de qualquer participante da roda, puxa-o para ocupar o seu lugar no meio do círculo, invertendo-se os papéis.

Como se pode observar, a dança da piranha é realizada pelo grupo "É na pisada ê", de forma semelhante, havendo, portanto, algumas variações. Em vez do choro, a piranha dança, levando também as mãos à cabeça e à cintura. Faz um jeitinho no corpo, o que deve ser semelhante ao requebradinho e ao sapateadinho, finalizando com uma umbigada, em vez de pegar na mão. Entende-se, como já foi abordado, que a umbigada assume o lugar de pegar na mão, por ser uma marca do samba de roda, das práticas culturais afrodescendentes, pois a região é formada por muitos negros, cuja maioria é descendente de quilombolas.

Esse exemplo, por conseguinte, é apenas uma comprovação da interação entre as diversas manifestações que formam a cultura popular brasileira. Como a dança da piranha, outras podem também ser encontradas em forma de variantes, por todo o território brasileiro e ainda em outros continentes como o europeu e o africano.

Uma outra cantiga traz, em seu refrão, a piaba, também um tipo de peixe muito comum na região. Ela nos conduz à percepção de que "as comparações com o mundo animal constituem procedimento constante de estilo, que mostra até que ponto a fauna está inserida no mundo dos homens" (BRADESCO-GOUDEMAND, 1982, p. 83), como se nota nos versos a seguir:

Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê
Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

Nessa cantiga, a expressão "Piaba ê, piaba ê" é repetida entre os versos. Por ser uma espécie de peixe, pode-se perceber a piaba, conforme versa Chevalier e Gheerbrant (2009), como símbolo de fecundidade, de vida e de sabedoria. A

piaba pode ainda ser vista como uma espécie de inspiração ao eu poético, provavelmente feminino e preso às redes da subalternidade e do controle social, para que possa estar do outro lado do rio nos braços do amado, realizando seus desejos mais íntimos.

A piaba, ligeira, livre e esperta, que vive nadando por entre as águas, vem representar a liberdade de ir e vir, de poder estar onde e com quem quiser, "nos braços do meu amor", sem ter de sofrer sanções da sociedade da qual faz parte. Como a piaba, a mulher deseja viver livre e feliz. Para isso, apela à Nossa Senhora, pedindo-lhe sua intervenção, outro aspecto bastante encontrado nos versos da poesia ribeirinha.

Em se tratando ainda da relação entre a mulher e a poesia oral, pode-se acrescentar, como exemplo dessa semelhança temática entre a poética oral ribeirinha e a literatura medieval portuguesa, o fato de que os aspectos do universo feminino, da lida diária e do sentimentalismo amoroso da mulher acabam assemelhando-se ao universo das cantigas líricas medievais em Portugal, especificamente, as de amigo, estabelecendo-se uma espécie de relação entre essas duas formas de poesia.

Uma das características para que uma cantiga lírica medieval possa ser considerada como de amigo, conforme Lemaire (1987, p. 44, tradução nossa), é a autoria feminina, a representação de um discurso da mulher, com suas lamentações, queixas e relatos do cotidiano, uma vez que "o sujeito que canta nas cantigas, é uma mulher [...] um discurso atribuído a uma mulher".[30]

Também coadunam com tal assertiva estudiosos da literatura portuguesa, como Saraiva e Lopes (2001) e Moisés (2007), o qual ainda acrescenta que essas mulheres (correspondentes ao eu lírico das cantigas medievais), em linhas gerais, eram pertencentes às camadas populares da sociedade, circunstância que se equivale à da poesia oral ribeirinha, cujas sambadeiras são, em maioria, pescadoras, tecedeiras de rede e donas de casa. Assim, essas duas modalidades poéticas, acabam se aproximando em mais esse aspecto.

É nessa perspectiva analítica que se busca fazer aqui essa comparação entre tais manifestações da lírica popular, isto é, pelo campo temático e por representar o universo feminino, com seus desejos e sentimentos, os quais nem sempre

30 "le sujet qui chante dans les cantigas, est une femme [...] un discours attribué a la femme". (LEMAIRE, 1987, p. 44)

se revelam, pois, como aponta Lemaire (1987, p. 83, tradução nossa), nas cantigas de amigo, "as jovens moças que falam do seu amor para um amigo, não dizem jamais o seu nome, nem o do seu amante ou dos seus amigos".[31]

Ainda para a referida autora, essas cantigas se dão, em sua maioria, numa espécie de monólogo, endereçado a si mesma, à sua mãe, a outros amigos, ao próprio amado, a um santo, a Deus, ao mar etc. Mas também pode acontecer sob a forma de diálogo. Dessa maneira, também ocorre nas cantigas do samba de roda das margens do Velho Chico, como se observa, por exemplo, na cantiga a seguir, em que a mulher endereça a um santo, a sua lamentação pelo abandono e desprezo do marido:

Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

Conforme Freixedo (2012), as cantigas de amigo traziam essa representação do universo feminino, o sentimento amoroso da moça, sua relação com a natureza, dentre outros aspectos. Porém, é preciso, segundo Lemaire (1987), atentar para as interpretações generalizadas e, muitas vezes, absurdas que alguns estudiosos têm feito dessas cantigas, o que conduz a interpretações errôneas não condizentes com a verdadeira situação e realidade.

Assim, a poética oral ribeirinha também se manifesta e tem a mulher e sua realidade como um dos seus maiores fios temáticos. Já no aspecto estrutural, as características de ambas se diferenciam em alguns aspectos, a exemplo da composição das estrofes, dos versos e outros. Por isso, limita-se a abordar essa relação de semelhança entre essas modalidades de poesia, apenas a partir de um eixo temático que traz a representação da mulher, do seu mundo, dos seus sentimentos.

Como já foi destacado, no grupo de samba "É na pisada ê", a maioria dos integrantes é formada de mulheres de classe social menos abastada. Inclusive a líder do grupo, dona Anita, é que guarda a sua história, os elementos dessa tradição, desde que herdou a liderança de seu avô. Ela é uma espécie de memó-

31 "les jeunes filles qui y parlent de leur amour pour leur ami ne donnent jamais leur nom, ni celui de leur amant ou de leurs amies". (LEMAIRE, 1987, p. 83)

ria viva, guardadora do samba com suas danças e composições poético-literárias, também compositora de outras cantigas que vieram sendo incorporadas ao repertório.

Essas composições literárias de autoria feminina no samba ribeirinho demonstram, portanto, que, independente do tempo de criação, a poesia traz em si um retrato de uma cultura, de um contexto social, de um lugar. Assim sendo, tanto a poética oral medieval ibérica quanto a das margens do Velho Chico, inclusive a dos dias atuais, trazem as marcas de seus compositores com seus ideais e sentimentos. Nesse caso, pintam um retrato íntimo de um eu poético, em maioria, feminino.

O aspecto formal das cantigas de samba do grupo “É na pisada ê”

A poesia popular do samba ribeirinho em estudo, assim como toda composição poética da tradição oral é naturalmente singela,[32] como afirma Nunes (1978), ao tratar do cancioneiro popular português. Tomou-se a sua obra *O cancioneiro popular em Portugal* como parte do norte para embasamento do tratamento dado às questões da estrutura e do tema das composições poéticas do grupo “É na pisada ê”.

A utilização de tal obra como norte se faz importante, por trazer uma série de estudos e considerações relacionadas à poesia popular desde antes da colonização brasileira. E como a poesia popular brasileira tem influência e relação com a poesia do colonizador, nela há elementos e aspectos que se encontram, portanto, na poesia popular portuguesa, desde a medieval até a dos dias atuais. Mas convém ressaltar que, além dessa, outras leituras foram feitas com o intuito de ampliar, o máximo possível, o conhecimento sobre tais questões.

A estrutura formal das cantigas do samba “É na pisada ê”, por estas serem também uma composição poética de cunho popular e tradicional,[33] é simples e desprovida do rigor das composições da poesia clássica universal. Igualmente à poesia popular portuguesa, a poesia ribeirinha das margens do Velho Chico também se constrói nessa vertente singela, natural, espontânea, mas sem perder o

---

32 A expressão “naturalmente singela”, associada à poética da tradição oral, relaciona-se com a sua liberdade de criação, ao seu desapego quanto às estruturas e demais aspectos líricos como os encontrados na poesia clássica da tradição greco-romana, que, por vezes, chega a priorizar determinados estilos. Tal fato não a inferioriza nem a torna mais pobre diante de outras formas poéticas. Pode-se até considerá-la mais simples, contudo nunca uma poética ingênua, inocente, desprovida de intenções e posicionamentos ideológicos.

33 A expressão “tradicional” é utilizada, nesse caso, para se referir a uma poética do povo, em especial, da sua oralidade e não como uma produção de uma tradição clássica pertencente a uma elite cultural grafocêntrica, cuja poesia reflete toda uma estrutura, sintaxe e outros aspectos amparados na tradição greco-romana.

fio que conduz a sua tecedura, apresentando uma trama que retrata com lirismo e sentimento a sua memória, a sua tradição, as suas identidades.

Em nenhuma hipótese, deve-se pensar que tal simplicidade formal venha empobrecê-la, torná-la inferior ou que comprometa o seu aspecto poético. Essa simplicidade de motivos e de recursos semânticos alia-se a uma elaborada disposição da expressividade, a uma repetição que encanta, envolve e transmite sentimentos.

É justamente nesse âmbito, o da simplicidade aliada à riqueza de expressão, que a poética do samba de roda das margens do Velho Chico se fortalece e se enobrece, porque se aproxima de seus autores e de suas práticas culturais também singelas, naturais e espontâneas. O fato de a elaboração ser menos complexa não significa a despreocupação com a estrutura nem o seu esquecimento, pois os autores das cantigas não desprezam a sua forma, as suas letras. Nos ensaios do grupo, nota-se uma preocupação em "consertar", voltar atrás, quando o samba está sendo cantado "errado".

É comum as sambadeiras, em especial dona Anita, pararem o samba, para "corrigir" a letra, alterar a melodia, o ritmo, com o intuito de preservar a "maneira" com que se cantava antigamente. Embora, como já foi apontado aqui, não se possa afirmar que não haja alterações ou variações. Mas se trata de variações sutis e harmônicas que se integram de modo corriqueiro e cadenciado.

Antes de dar início a uma análise mais detalhada das cantigas do grupo "É na pisada ê", será apresentada uma análise geral do seu aspecto formal. O passo seguinte será demonstrar, em certas cantigas, exemplos dos aspectos peculiares à sua estrutura formal. Porém toda a descrição, de modo geral, da estrutura formal da poesia popular, trazida nas considerações seguintes, aplica-se, da mesma maneira, às cantigas do samba do grupo.

Primeiramente, convém trazer uma abordagem relacionada à disposição dos versos no corpo das cantigas, isto é, à construção estrófica. Quanto a essa formação das estrofes, na maioria das vezes, apresentam-se versos dispostos em grupos de quatro, podendo ser intercalados por um refrão ou estribilho entre esses grupos, formando, assim, as quadras ou quartetos.

Mas ainda há, embora também em menor número, cantigas que se utilizam de outras formas de agrupamento na construção estrófica, as quais serão exemplificadas também. Assim como ocorre em boa parte da poesia popular, a musa popular ribeirinha, algumas vezes, foge às regras, podendo trazer algumas des-

sas outras formas em suas composições, como os dísticos, os tercetos, as quintilhas, as sextinas, as oitavas e as décimas.

Quanto à construção dos versos, os estudos sobre a poesia popular nos conduzem à percepção de que a maioria das suas estrofes é composta por versos heptassílabos, isto é, formados por sete sílabas poéticas, pois, conforme ressalta Nunes (1978), não se pode negar a forte maneira como a redondilha maior encontra-se arraigada na expressão popular. Moreira (2004), ao se referir à poesia popular no Brasil, inclusive dando especial relevo à literatura de cordel nordestina, afirma que essa se apresenta “em versos quase sempre de sete sílabas, que é o verso popular por excelência”. (MOREIRA, 2004, p. 22)

Existe também nesses tipos de poesia popular, a utilização da redondilha menor, isto é, dos versos de cinco sílabas poéticas, embora com bem menos frequência. Ainda poderá ocorrer a presença de versos quebrados, de três ou quatro sílabas, dos versos hipérmetros e dos que apresentam falha de sílabas.

Os versos hipérmetros e com falhas de sílabas são uma característica muito frequente nas cantigas do samba, como recurso facilitador da sonoridade, harmonia e rima, pois há sílabas que se juntam ou se separam a depender da exigência sonora.

Outro recurso apresentado em tais composições é o uso do refrão ou estribilho, comum em boa parte das cantigas, aparecendo entre as composições estróficas. Muitas vezes, integram-se às estrofes de maneira tão harmônica que não se consegue visualizá-las sem tal recurso, ficando difícil separá-las.

Quanto à sua métrica, ora apresentam a mesma quantidade de versos (predominantemente, a redondilha maior), ora apresentam a redondilha menor e até outro número de sílabas, o que é muito pouco comum.

Há de se pontuar também a presença de outros recursos dessa poética, como o uso das neumas, espécie de palavras meramente fônicas, usadas para satisfazer o ritmo e que são muito usadas nas cantigas, sobretudo, no refrão ou estribilho. Na cantiga seguinte, destaca-se a presença desse tipo de recursos sonoros e rítmicos:

> Madalena, não se lembra
> Madalena
> Daquela vez do Santo Inácio
> Ô Madá

Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá *dioê, dioá*
Ô Madá *dioê, dioá*

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava
Ô Madá *dioê, dioá*
Ô Madá *dioê, dioá*

Nas cantigas do grupo, ainda se observa o processo do *leixa-pren*, ou a "deixa" – como as próprias sambadeiras e sambadores costumam chamar – como um recurso para dar continuidade às cantigas do samba e que, muitas vezes, aparecem acompanhado da umbigada e de outros gestos indicativos da vez, os quais integram a *performance* da dança, que pode ser um rodopio maior ou pegar na mão do outro, puxando-o ao centro.

Ao centro da roda, a sambadeira samba, enquanto todos cantam as cantigas, dirigindo-se, ao final de uma quadra ou série delas, a outra sambadeira, dando-lhe uma espécie de umbigada. Nesse momento, esta adentra ao centro, cantando, com os demais, outra quadra iniciada com a expressão final da cantiga anterior ou com o mesmo tema e ritmo. Tal prática é muito utilizada nas rodas de samba do grupo. Pode até não ocorrer a "deixa" pelo verso ou palavra final, mas sempre as cantigas são apresentadas sequencialmente por um tema, o que não deixa de ser uma espécie de *leixa-pren*, de uma forma mais comum no caso da poesia do grupo, como é possível apreciar nos seguintes versos:

1
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá
Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá

Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

2
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica
Lê lê juazeiro oiá oiá

As repetições, comparações, contrastes, trocadilhos e aliterações também são recursos estilísticos da poesia popular que podem ser encontrados nessas cantigas de samba. Na cantiga seguinte, nota-se a presença do contraste entre "perder/ganhar".

Menina, vamos jogar
O jogo da laranjinha
Se eu *perder*, você me ganha
Se eu *ganhar*, você é minha.

São elementos que estão emaranhados na tecedura da poética oral do samba de roda, contribuindo para a sua cadência, o seu ritmo. Surgem de modo harmônico e espontâneo como parte da memória de uma coletividade que se fortalece na manutenção de suas tradições. Dessa forma, esses elementos estruturais assumem um papel de extrema relevância para a singularidade da poesia oral, especificamente, das margens do Velho Chico, da poética do seu samba de roda.

As estrofes e versos das cantigas

Tomando como exemplo algumas cantigas, serão tecidas algumas considerações quanto ao aspecto formal das estrofes e versos. Segue, então, a primeira delas:

Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá
Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Essa cantiga é composta por oito versos agrupados em duas estrofes, formando assim duas quadras ou quartetos. Os versos, em maioria, compõem uma redondilha maior, sendo que alguns são hipérmetros ou apresentam falhas de sílabas. Entre os versos das estrofes, há a presença repetida dos vocativos "Madalena" e "Madá", atuando, muitas vezes, como se fossem uma espécie de ostinato, para dar harmonia e sonoridade rítmica à cantiga. Ao final de cada estrofe, há um estribilho maior que se repete, composto do recurso da neuma "dioê, dioá", muito comum também nessas composições. O vocativo é encontrado com frequência no próprio verso ou entre eles. Isso ocorre também em várias outras cantigas.

Nas próximas cantigas, notam-se outros exemplos do uso do vocativo:

1
Vamos tirar marimba
Meu bem
Na beira da lagoa

De dia não tenho tempo
Meu bem
De noite não tem canoa

2
Menina, você quer eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

3
Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, *Miquilina* oiá
Vou fazer porta de vidro
Miquilina oiê
Janela pra namorar
Miquilina oiê, *Miquilina* oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, *Miquilina* oiá

Na primeira cantiga apresentada, observa-se a presença do vocativo "meu bem" entre os versos, sendo que, já na segunda, o vocativo "menina" aparece disposto dentro do próprio verso. Já na terceira, o vocativo é o nome de uma mulher, "Miquilina", a quem se dirige o poeta/cantador. Nesta, o vocativo aparece repetido diversas vezes e acompanhado da neuma "oiê/oiá", com o intuito de trazer ritmo à melodia, como faz a presença do ostinato. Em muitos casos, alguns desses vocativos se constituem como um tipo de ostinato.

O vocativo da quadra seguinte encontra-se no meio do verso, uma forma também comum do poeta/cantador dirigir-se a alguém, que pode ser a pessoa amada ou apenas a quem faz uma confidência ou interlocução.

Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, *Maria*, é quem
Tem amor tem alegria

Na subsequente, o poeta/cantador já não dirige sua cantiga ao seu bem ou amado/amada, mas a um santo, o que também é muito comum, como forma de agradecimento ou de realizar uma súplica, um pedido, um lamento. Nesse caso, o vocativo é o "Santo Mariano".

O vocativo é muito encontrado nessas cantigas, pois é uma maneira de o poeta/cantador confessar seus sentimentos, desejos, dores e lamentos, por vezes, diretamente ao ser amado/inspirador, vezes, a alguém ou algo que faz o papel de apenas um interlocutor, um ouvidor, podendo ainda ser um santo, um animal ou algum outro ser, elemento da natureza, uma prática comum na poesia popular.

Oh *Santo Mariano*
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

Retomando a análise da disposição dos versos, as cantigas a seguir são compostas apenas de uma quadra, cada uma, mas sem a utilização de refrões ou de neumas. E quando apresentam vocativos, estes são dispostos dentro dos versos. Seus versos são heptassílabos, formando uma redondilha maior, às vezes, com pequenas falhas ou estropios.

1
A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

2
No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

3
Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

4
Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

5
Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a morada,
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

6
Dançadeira que quer
Dançar tão miudinho
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocadinho

7
Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegria

8
Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do ar
Arara porque não deu
Arara porque não dá

9
Despedida, despedida
Como deu a saracura
Bateu asa e foi embora
Coisa boa não atura.

A cantiga que segue também não apresenta estribilho nem vocativo ou outros recursos, mas já aparece formada por duas estrofes.

Tava dormindo
Acordei foi sonhando
Tinha uma novilha
Na roça roubando

Peguei meu cavalo
Saí na carreira
No fim da ladeira
Saí derrubando

Já as cantigas que serão apresentadas na sequência trazem, além dos quatro versos, recursos como estribilhos, neumas e repetições:

1
Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou
Onde meu sentido andou pra vadiar

2
Oiê, meu Violeiro
Toma conta da viola
Toma conta dessa moça
O besouro vai embora
Oiê, o besouro vai embora

3
Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá
Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

4
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

5
No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada
Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada
Eu vou vadiar na lapa
Eu vou vadiar na lapa

6
Candeeiro de dois bicos
Que alumia dois salões
Que firmeza pode ter
Quem ama dois corações
No rojão d'eu vadiar
No rojão d'eu vadiar

7
A caiana tá no ponto
De acolher para fazer
Cachaça pra esse povo beber
Oiê, caiana, Oiê, caiana
Que eu não posso te valer, *aiá*

Há também, em muitas das cantigas apresentadas anteriormente, a presença da repetição de versos/estrofes, sendo alguns até acrescidos de palavras. As neumas aparecem nas segunda, terceira, quarta e sétima cantigas. Na sexta cantiga, os dois versos finais não fazem relação de sentido ou continuidade com os demais e muitas vezes aparecem em outras.

Por isso, não se considera esses sete exemplos como quintilhas ou sextilhas, mas quadras finalizadas com um ou mais versos que complementam o seu ritmo e contribuem para dar continuidade às cantigas durante a apresentação na roda de samba, podendo tais versos ser comparados, em alguns casos, a um ostinato, pois eles, além de influenciar no ritmo, várias vezes, repetem-se ao início e ao final de um certo grupo de composições, fato que o qualifica ainda como estribilho ou refrão.

A maneira como a próxima cantiga é apresentada serve como exemplo para mais considerações. Nela, há o agrupamento de duas estrofes, uma quadra e uma sextilha. A primeira estrofe é formada por quatro redondilhas maiores, intercaladas por versos que se repetem, utilizando-se de neumas, atuando como um tipo de ostinato, e a segunda também se compõe de redondilhas maiores, embora com o primeiro, o segundo e o terceiro verso apresentando uma falha de sílabas para menos. Supõe-se que tal falha sirva para proporcionar a harmonia entre os referidos versos.

Na sextilha, os dois versos iniciais aparecem rimando entre si e não há uma relação de rimas com os outros versos da estrofe, como se fossem versos à parte.

Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, Miquilina oiá
Vou fazer porta de vidro

Miquilina oiê
Janela pra namorar,
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte milréis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Continuando nesse viés analítico, segue outra cantiga formada por mais de uma estrofe, contendo refrões ou estribilhos, vocativos, repetições e uma versificação pautada na redondilha maior com os pequenos desvios e ajustes.

Chora, viola, chora
Chora, viola da mina
Vai dizer àquele ingrato
que eu ainda estou na mesma sina

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora, viola, chora,
Chora, viola da mina

Há ainda cantigas em que aparece um verso sendo repetido entre os demais, numa espécie de coro, proporcionando um ritmo mais forte e marcado à melodia, como se observa a seguir:

Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê

Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

No exemplo imediatamente anterior, o verso que se repete inicia e finaliza a cantiga e intercala-se entre os demais. Esse é um recurso muito utilizado nessas composições, conforme já foi discutido, para dar mais sonoridade e ritmo, como uma forma de ostinato. Enquanto a sambadeira, ao centro da roda, canta os versos, os demais sambadores da roda de samba cantam juntos o refrão como uma espécie de coro. Tal prática também é muito comum, sendo observada também em outras cantigas.

O uso do refrão e de versos repetidos permitem a integração de todo o grupo com os demais versos e ritmos das cantigas, pois, enquanto uma sambadeira canta um verso, o grupo responde em coro com o outro, proporcionando uma cadência harmônica entre versos, melodia, ritmos e dança.

Dessa maneira, todos se envolvem na roda de samba e o refrão acaba "puxando", como dizem os próprios sambadores, outros versos, outras quadras, proporcionando uma circularidade não só na disposição do grupo, mas nas próprias cantigas que se agrupam por semelhanças de ritmos, melodias, estruturas. É essa espécie de refrão, nesse caso, que determina o ritmo, a velocidade das palmas, dos giros, das pisadas, fazendo acelerar a dança ou acalmar os ânimos, tornando-se mais lento.

Tão importante como os versos, o refrão complementa a cantiga, consolida-se como parte essencial da poética e navega por entre as quadras ou estrofes, com todo o seu gingado e maestria. Por ser de voz coletiva na roda de samba, sobressai-se, ecoando pelas noites quentes das margens do rio. Nas duas cantigas a seguir, nota-se que seus refrões se tornam marcantes, pois aparecem também ocupando a função de vocativo, evocando um nome de mulher. Ambas as cantigas utilizam-se das neumas, o que lhes confere mais sonoridade:

1

Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, Miquilina oiá
Vou fazer porta de vidro
Miquilina oiê
Janela pra namorar
Miquilina oiê, Miquilina oiá

Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

2

Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá
Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava

Ô Madá *dioê, dioá*
Ô Madá *dioê, dioá*

A cantiga que se apresenta a seguir está disposta em duas estrofes, cada uma composta de seis versos, sendo que a maioria dos versos se repete nas duas estrofes, e estes são formados por seis sílabas métricas, exceto o último da segunda estrofe, formado por cinco.

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
E danada pra ver, ai ai

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
Dói, dói, ó malvada, ai, ai

Em número menor, aparecem cantigas que não se agrupam em quadras ou em outra forma fixa de estrofe, sendo que algumas apresentam disposição irregular dos versos, sem rima ou relação entre si. Tais versos são cantados e performatizados sem muita disposição formal estruturada em grupos estróficos e sem compromisso com a métrica, como no exemplo seguinte:

Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa, doida
A mulher pega a água, doida
A mulher pega a lenha, doida
A mulher lava os trem, doida
A mulher varre a casa, doida...
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Nesse caso, o número de versos pode variar de acordo com as atividades exercidas pela mulher, podendo aumentar ou diminuir a cada apresentação, a cada roda. Há, nessa forma de cantiga, uma relação mais direta com a performatização e representação do que se canta, sendo que é comum incorporar elementos da lida, do cotidiano, nesse caso, dos afazeres da mulher.

Sempre há variação na estrutura dessas cantigas, cujos versos aumentam ou diminuem a cada apresentação, fazendo que não se tenha uma estrofe com número fixo desses versos, uma vez que apenas o refrão permanece igual.

Em cantigas como a da piranha, a representação e a imitação se destacam. Nelas, as sambadeiras dançam e performatizam, podendo-se observar ainda uma estrutura diferenciada da maioria das cantigas, pois não há uma rima específica na construção da estrofe, a qual se finaliza com a representação da umbigada.

Ainda dentro dessa perspectiva de representação performática, há também cantigas dispostas em estrofes formadas de quadras, com maior liberdade na estrutura, forma ou sonoridade. É o que se vê nas cantigas seguintes:

1
Ô pega a cadeira
E assenta, mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

2
Ô barre a casa, mulher
Eu mandei
Ô barre a casa, mulher
Eu não sei não

Esse tipo de cantiga também possui uma ligação mais direta com a prática, a representação de um cotidiano, de uma ação. E os elementos da lírica, nesse momento, aliam-se à *performance* da sambadeira, a qual representa o que se canta.

Isso se pode chamar de teatralização ou performatização, aqui já tratadas anteriormente. Não se pode dizer, no entanto, que há o desprezo total da poesia e suas características, uma vez que tais composições são cantadas e performatizadas dentro de um ritmo, de uma sonoridade, apoiando-se no lirismo existente.

Pode-se ver que há uma diversidade considerável quanto às formas, às estruturas da poesia oral do samba de roda ribeirinho. Esta não se constrói através de modelos rígidos ou únicos, mas é uma poesia líquida, assim como as águas do rio em que percorre, a qual assume diversas formas, para dar conta de toda uma riqueza poética, de toda uma lírica popular sertaneja nas margens do Velho Chico.

A rima das cantigas

A rima, conforme versa Chociay (1974), constitui-se em um processo de reiteração fônica que, em geral, ocorre a partir da última vogal tônica de cada verso. Quanto ao uso das rimas, as cantigas do grupo "É na pisada ê" não apresentam uma estrutura ou construção única, engessada, mas uma variação que se estabelece a partir de cada uma das composições. Há uma total liberdade de organização das sequências fônicas, das semelhanças de sons que ocorrem entre os versos, geralmente no final.

Assim, nas composições poéticas do referido grupo de samba, uma mesma cantiga pode apresentar rimas diferentes de uma estrofe para outra, como também de uma cantiga para outra, uma vez que não há um rigor nos vários âmbitos de sua estrutura. Como já se salientou, percebem-se, todavia, algumas correlações estruturais comuns a essa poética quanto ao número de versos, agrupamentos destes em estrofes e outros aspectos, como já vêm sendo apontados anteriormente.

Para que se possa ter um maior conhecimento do viés estrutural de tais cantigas, apresentam-se aqui algumas considerações acerca das suas rimas, buscando classificá-las quanto a algumas características. O que será visto, na sequência, é uma série de cantigas de rimas variadas na palavra final dos versos.

Convém salientar, entretanto, que aqui não se propõe trazer um estudo detalhado e rigorosamente aprofundado quanto às rimas, pois esse não é o intuito maior nem o tema principal deste estudo, mas apresentar uma abordagem geral, com algumas considerações, as quais visam situar o leitor nesse panorama sonoro da poética oral ribeirinha do grupo "É na pisada ê".

Não serão tomadas para análise todas as particularidades que um estudo sobre esse recurso usado para dar sonoridade à poesia exige, mas alguns elementos quanto à disposição, à natureza e à fonética.

Faz-se aqui mais alusão às rimas perfeitas, também chamadas de consoantes ou de soantes, em que há a repetição de todos os fonemas a partir da última vogal tônica de cada verso, pois, segundo Faleiros (2006), essas são as rimas mais utilizadas na poesia popular. Contudo, algumas rimas imperfeitas, toantes ou assoantes, serão também apontadas, visto que a poética do respectivo grupo também apresenta quadras com tal tipo de rimas.

Quanto à disposição, as rimas aparecem agrupadas de forma mista, apresentando combinações distintas, sendo a ABCB a mais encontrada nas quadras compostas pelo grupo.

Nos exemplos a seguir, foram retirados das quadras os refrões e as neumas, já que apenas os versos se fazem importantes para esta análise das rimas, as quais podem ser consideradas como consoantes ou soantes, pois apresentam sons iguais a partir da última vogal tônica.

1
Menina, vamos jogar
O jogo da laranj*inha*
Se eu perder, você me ganha
Se eu ganhar, você é m*inha*

2
Vamos tirar marimba
Na beira da lag*oa*
De dia não tenho tempo
De noite não tem can*oa*

3
Vou-me embora mais o vento,
Vou fazer casa no *ar*,
Vou fazer porta de vidro,
Janela pra namor*ar*,

4
Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a mor*ada,*

Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagr*ada*

5
Dançadeira que quer
Dançar tão miud*inho*
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocad*inho*

6
Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o d*ia*
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegr*ia*

7
Não fui eu, não fui eu
Que comi sua melanc*ia*
Nesta noite deve ter
Festa e muita alegr*ia*

8
Despedida, despedida
Como deu a sarac*ura*
Bateu asa e foi embora
Coisa boa não at*ura*

9
Candeeiro de dois bicos
Que alumia dois sal*ões*
Que firmeza pode ter
Quem ama dois coraç*ões*

10
No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lav*ada*

Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molh*ada*

11
Essa noite choveu ouro
Prata fina alumi*ou*
Quero que você me diga
Onde meu sentido and*ou*

12
Menina, me dê uma lima
Da limeira do seu p*ai*
Eu não tenho a lima não
Mas porém a lima v*ai*

13
Subi no pau mais alto
Para ver se eu te alcanç*ava*
Cada folha que caía
Era um suspiro que eu d*ava*

14
Pinica pau, que pinica no pau
Que do pau fez um tamb*or*
Onde canta a alvorada
Na casa do imperad*or*

15
Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imagin*ar*
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai l*á*

16
Lê lê juazeiro
Pra que tu bota ju*á*

Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me mat*ar*

17
Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do *ar*
Arara porque não deu
Arara porque não d*á*

18
Ô pega a cadeira
E assenta mulh*er*
A mulher que não assenta
Que diabo quer em p*é*?

Como se observa, a maioria das cantigas do grupo apresenta, em suas quadras, a rima perfeita, com a combinação ABCB, embora, em número menor, também apareçam outras combinações de rima.

Quanto à fonética ou coincidência fônica, há casos em que, embora na escrita seja diferente, a pronúncia do som dá-se da mesma forma, pois se trata de uma marca da variação linguística do grupo na região de Xique-Xique, cujos falantes não pronunciam o fonema *r* do infinitivo verbal e de nomes terminados em *r*. É o caso das quatro últimas quadras trazidas anteriormente.

Na cantiga seguinte, composta de duas estrofes, percebe-se a variação da disposição da rima de uma para a outra. Na primeira, apresenta-se a combinação ABCB. Na segunda, a combinação ABBC. Convém, todavia, chamar a atenção para uma relação entre o segundo e quarto verso da primeira estrofe com o quarto da segunda, entre as palavras “sonhando”, “roubando” e “derrubando”, o que contribui para a sonoridade de toda a cantiga na roda de samba.

Tava dormindo
Acordei foi sonh*ando*
Tinha uma novilha
Na roça roub*ando*

Peguei meu cavalo
Saí na carr*eira*
No fim da lad*eira*
Saí derrub<u>*ando*</u>

Já na quadra que segue, há uma construção da rima em ABBB, modalidade também encontrada e que demonstra essa liberdade de construção na poética do samba de roda ribeirinho.

A caiana tá no ponto
De acolher para faz*er*
Cachaça pra esse povo beb*er*
Que eu não posso te val*er*

Na sequência, podem-se observar duas cantigas formadas de duas estrofes cada, sendo que a disposição das rimas ocorre da mesma maneira (ABCB) nas duas estrofes das duas cantigas, o que comprova que não há uma estrutura única para a disposição das rimas, que pode ser igual como nas cantigas a seguir, ou diferente como na cantiga anterior.

1
Chora, viola, chora
Chora, viola da m*ina*
Vai dizer àquele ingrato
que eu ainda estou na mesma s*ina*

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de s*er*
Não dava o meu coração
Para hoje eu padec*er*

2
Que é que tu tem, meu louro
Que não quer fal*ar*
Ou eu vou pra Bahia
Ou eu torno a volt*ar*

Meu louro foi quem disse
Quem namora quer cas*ar*
Lá em casa, tem um papagaio
Que é danado pra convers*ar*

O próximo exemplo traz uma cantiga composta por duas estrofes, uma quadra e uma sextilha, cujas rimas na primeira se combinam em ABCB, e na segunda, em ABCBCB. Ressalta-se que, em ambas as estrofes, a rima é consoante, perfeita, pois apresenta fonemas iguais a partir da última sílaba tônica. Observe:

Moça, me chama
Na janela do sobr*ado*
Mande seu cartão de ouro
Que o ladrão tinha roub*ado*

Não Chore, moça
Que o ladrão vai amarr*ado*
Quem pegar esse ladrão
Tem uma fazenda de g*ado*
Tem um aperto de mão
E um carinho bem carinh*ado*

Na composição que segue, formada por duas quadras, quanto à combinação, a rima já se apresenta de um modo diferente dos que já foram apresentados aqui (ABCC). E neste caso, trata-se de uma rima rica, cujas palavras pertencem a classes gramaticais diferentes, um adjetivo e um substantivo, que se repetem nos dois versos (danado/dourado). Quanto à combinação fonética, apresenta rima perfeita, como é possível constatar:

Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio
Ô que peixe dan*ado*
Curimatá é dour*ado*

Ela lava de um lado
Ele lava do outro

Ô que peixe dan*ado*
Curimatá é dour*ado*

Na sextilha seguinte, as rimas se dispõem livremente em ABBBCB dentro da composição, comprovando a diversidade da poesia do grupo:

Ô de casa ô de fora
Porta aberta vou entr*ando*
Luz acesa clare*ando*
Café na mesa vou tom*ando*
O que faz, Dona da casa
Que está me repar*ando*

É necessário considerar situações em que, quando são cantadas na roda de samba, não fica claro o agrupamento dos versos da cantiga, fato que conduz a possibilidade de considerar a mesma cantiga como uma única estrofe ou mais de uma, tendo assim o número de versos diferenciado.

É o caso da cantiga a seguir, que pode ser classificada como uma sextilha ou como duas estrofes compostas de um dístico e uma quadra. Assim sendo, caso venha a ser considerada como uma sextilha, a cantiga passa a apresentar um jogo sonoro diferenciado com uma combinação em AABCDC.

Em se considerando composta por duas estrofes, pode-se afirmar que apresenta um dístico com rimas emparelhadas (AA) e uma quadra com a combinação em ABCB, a forma mais encontrada. Convém ressaltar que, para algumas considerações anteriores, a cantiga seguinte foi apresentada como um sexteto, embora, neste momento, aponte-se outra possibilidade.

Em certos casos, observou-se algumas vezes, a repetição dos dois primeiros versos considerados como dístico. Além disso, em algumas rodas de samba, só foram cantados os dois, não havendo sequência com os outros quatro. Contudo, na maioria das rodas observadas, os seis versos foram cantados juntos, como se fosse um sexteto, sem repetição de nenhum. Todas as rimas da referida cantiga são consoantes, perfeitas quanto à fonética ou coincidência de sons.

A

Eu sou negoci*ante*
Vendo ouro e diam*ante*
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho troc*ado*
Só lhe dou vinte mil réis
Na despesa do sobr*ado*

B

Eu sou negoci*ante*
Vendo ouro e diam*ante*

Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho troc*ado*
Só lhe dou vinte mil réis
Na despesa do sobr*ado*

Como já foi apontado, a poética oral do respectivo grupo de samba traz também rimas que não são idênticas quanto aos fonemas que compõem a palavra a partir da última vogal tônica, não possuindo correspondência completa de sons. São as chamadas rimas imperfeitas, assoantes ou toantes. Logo, convém trazer alguns exemplos dessa construção das rimas.

Na sequência, a cantiga não apresenta rima perfeita, mas uma semelhança apenas na última vogal tônica do segundo e do quarto verso da quadra (vi*o*la/emb*o*ra). A sílaba seguinte é diferente:

Oiê meu Violeiro
Toma conta da vi*ola*
Toma conta dessa moça
O besouro vai emb*ora*

A próxima apresenta-se também coincidente quanto ao aspecto fônico das rimas e, embora parecidas, não se pode afirmar que são perfeitas, pois há um fonema a mais (i*s*ta/ica).

Canarinho que tá cantando
No olho da canaf*ista*
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto f*ica*

Conforme se vê, embora em número menor, na poética oral do grupo, há composições que apresentam esse tipo de rima imperfeita, assoante, como é possível conferir em mais este exemplo com rima disposta em ABCB:

Madalena, não se lembra
Daquela vez do Santo In*ácio*
Eu deitado em seus braços
Quero ver nosso embar*aço*

Nas composições seguintes, as semelhanças fônicas não são tão marcantes, mas podem ser percebidas:

1
Menina tu é bonita
Mais bonito é seu cab*elo*
Amanhã eu vou embora
E tiro o retrato d*ele*

2
Valei-me Nossa senhora
Santana do Mirad*ouro*
Me bote daquele lado,
Nos braços do meu am*or*

Na segunda cantiga supracitada, ocorre uma variação na forma de cantar, por algumas sambadeiras e sambadores, que costumam substituir a palavra "miradouro" por "mirador", tornando, nesse caso, a rima perfeita ou consoante.

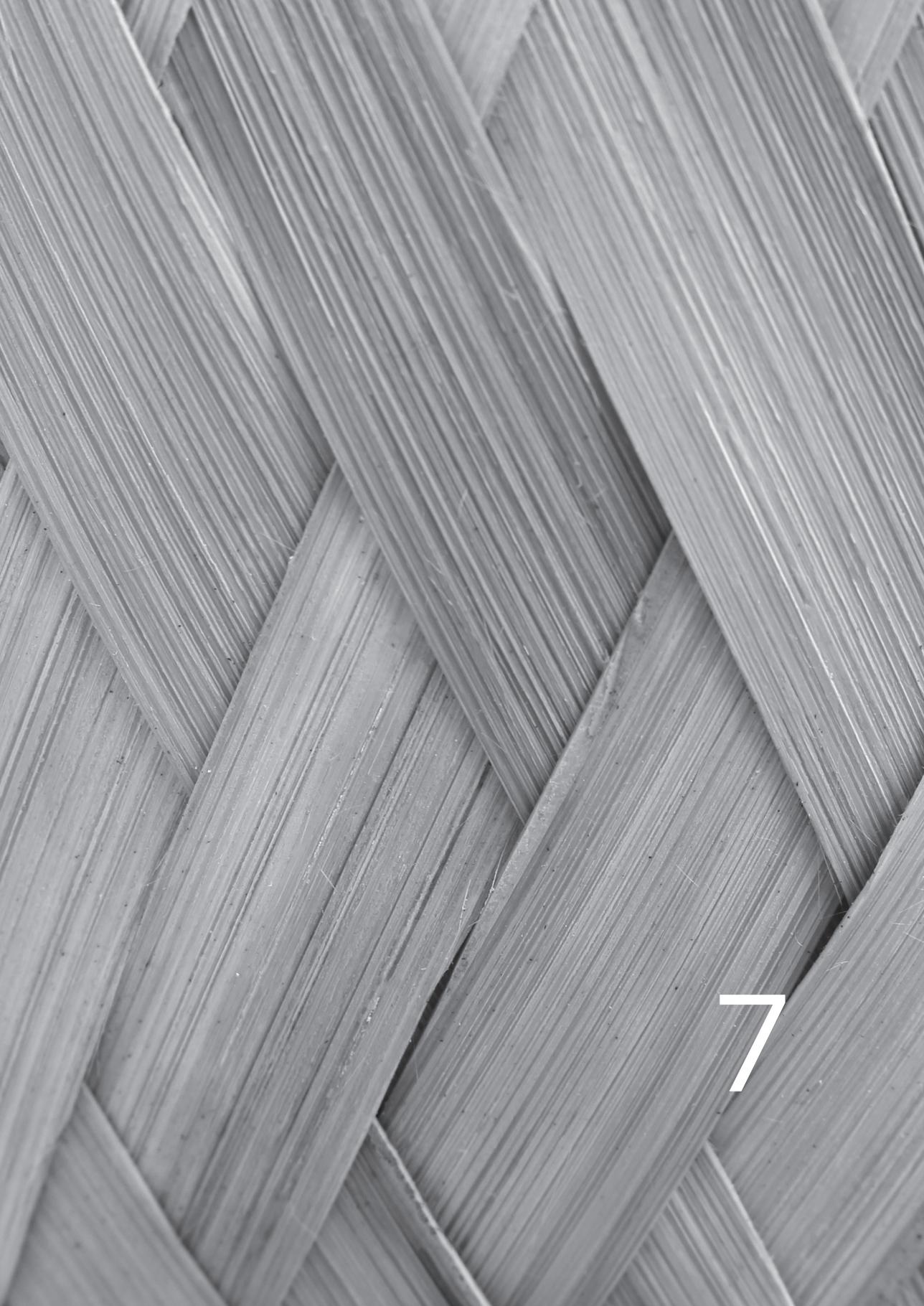
Dentro desse âmbito alusivo às rimas e suas classificações apresentadas neste estudo, convém afirmar que existem ainda cantigas com versos brancos e que não possuem semelhanças fônicas. São composições mais ligadas ao viés performático, embora não desprezem o ritmo e a sonoridade quando se utilizem de outros recursos fônicos. Essa ideia já foi apresentada anteriormente, quando se discutiu sobre a estrofe, demonstrando que, nesse caso, a dança, a *performance* das sambadeiras e sambadores se sobressaem, passam a ter maior evidência.

Esses versos são criados sem a preocupação com a rima entre si e são cantados dentro de um contexto de representação. Nesses tipos de casos, o mais importante para estabelecer o ritmo e a melodia passa a ser a repetição de palavras, como no exemplo da cantiga da piranha, a seguir, apresentada mais uma vez, em que a expressão "piranha" se repete entre os versos. Já no segundo, tal fato fica por conta da repetição da expressão "doida/tá doida tá", como se pode notar:

1
Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

2
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa doida
A mulher pega a água doida
A mulher pega a lenha doida
A mulher lava os trem doida
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

Muitos são os vieses que fundamentam e ampliam o estudo da rima, contudo foram alinhavados, neste estudo, apenas alguns fios, os quais puderam apresentar uma ideia da tecedura tão diversa e, ao mesmo tempo, singular da poesia oral do grupo de samba "É na pisada ê". Nota-se uma criação que, aliada aos recursos da lírica, retrata toda uma riqueza cultural ribeirinha.

São versos, estribilhos, estrofes, rimas e outros recursos presentes em uma poética plural e dinâmica, a qual traz, em si, a representação de identidades que se constroem em meio a um universo de possibilidades, em constante transformação, em um eterno *devir*, que se consolida nas relações estabelecidas com o outro, com o meio e consigo mesmo, através da memória.

7

Tecendo redes poéticas, "linhavando" identidades ribeirinhas: considerações provisórias

Em águas embamburradas por diversas culturas, as redes da poética oral ribeirinha são lançadas fazendo emergir identidades que se constroem a partir de vários vieses. Assim, na cadência dessas águas, vai sendo pespontado um retrato de um povo e de suas práticas, costumes, ideologias, crenças, fé. Todos esses aspectos compõem uma identidade múltipla, e esse retrato revela uma cultura de diversas faces, rica e pluralizada pela riqueza cultural que navega nas águas de uma lírica que se torna singular a partir de uma pluralidade de marcas culturais.

No decorrer da viagem pela cultura das margens do Velho Chico, em que a poética oral do samba de roda do grupo "É na pisada ê" foi tomada como elemento de estudo e de observação mais detalhada, tornou-se possível justificar as ideias lançadas previamente neste texto, sob a forma de hipóteses, especialmente em sua introdução. Toda uma confluência de conceitos teóricos a respeito de identidades, memórias, tradições, poesia, *performance*, dentre outros, pôde ser confrontada com elementos que compõem a poética oral do grupo estudado, tais como as rodas de samba com as suas cantigas, danças e representações.

Nesse confronto, procurou-se demonstrar que as considerações teóricas trazidas se aglutinam com as práticas representativas da cultura ribeirinha, em especial, no que concerne ao gênero da poesia oral. Isso quer dizer que, quando se procurou apresentar determinados conceitos teóricos, procurou-se estabelecer uma relação com as práticas, com exemplos extraídos de tais manifestações poéticas, gerando assim uma complementação mútua entre teoria e exemplos.

Pode-se afirmar que as considerações prévias lançadas de modo hipotético são, no corpo desta obra, corroboradas por uma análise minuciosa dos diversos elementos que compõem a poética oral ribeirinha. Nesse ínterim, os elementos principais que constituem essa manifestação da poesia oral, cujo samba de roda

ocupa o centro das análises, servem para demonstrar o quão importante se torna esse tipo de manifestação cultural para a manutenção das tradições.

Após o estudo e acompanhamento das práticas culturais dos povos das margens do Velho Chico, sendo que a poética oral do samba de roda fez-se objeto mais relevante e analisado, conclui-se que a poética oral do grupo estudado reflete, de modo autêntico e fiel, a vida, a mentalidade, as ideologias, os valores e as crenças desses povos.

Através dessa poética oral, pôde-se conhecer um pouco de sua lida diária, seus costumes e práticas cotidianas, visto que, nas letras das cantigas, a realidade ribeirinha aparece cantada em versos. Na correnteza da pesquisa, sem abandonar o barco do rigor científico, o pesquisador alumbrou-se com uma realidade, onde o rio, a natureza com suas plantas e seus animais se confundem com o próprio homem ribeirinho, cuja existência se constrói a partir de todo o seu redor.

A natureza é retratada minuciosamente, de modo colorido e marcante pelas cantigas, pois, nelas, pássaros, peixes e outros animais passeiam pelas águas ou margens de um rio de tradições, memórias e histórias. Sem a natureza, sem o rio, o ribeirinho não consegue existir por completo, inclusive a sua cultura. Para essas sambadeiras e sambadores da margem do Velho Chico, é "[...] a natureza que alimenta e da qual dependem inexoravelmente, da qual se espera tudo, pois não se é nada sem ela [...]". (BRADESCO-GOUDEMAND, 1982, p. 179) Como já foi apresentado em outras partes, comprova-se que diversas cantigas reforçam essa relação com a natureza e seus elementos.

A tecedura do samba de roda como manifestação cultural permite que seja pespontado, em suas cantigas, um retrato de um povo cuja identidade se constrói a partir da interação com o meio em que vive. Nele, esse povo aparece, em seu dia a dia, sempre ligado: ao trabalho com a terra, através de pequenas atividades agrícolas de subsistência; ao rio, utilizado para a pesca, o transporte e outras atividades diárias; e ainda aos animais, aliados na labuta cotidiana, essenciais à sua sobrevivência em realidades muitas vezes hostis, visto que a região é castigada por secas frequentes.

Através da poesia do samba de roda, também são retratadas as suas distrações e atividades festivas. Em suas cantigas, pode-se também conhecer um pouco das festas e demais celebrações. Nelas, as festas de São João, as reuniões

comemorativas após as boas pescarias, colheitas, além dos casamentos, dentre outras, são cantadas nas rodas de samba.

Sendo assim, é possível também concluir que a poética oral ribeirinha, através de seu samba de roda, demonstra a força das crenças, o sentido profundo das religiões, da fé que move o povo das margens do Velho Chico. Em diversas cantigas, a religiosidade católica se presentifica por meio de evocações e referências a Deus, a Jesus Cristo, à Nossa Senhora e outros santos.

Portanto, convém ressaltar, no encerramento provisório deste estudo, que a poética oral do samba de roda das margens do Velho Chico, por meio de suas cantigas, ritmos e das *performances* das sambadeiras e sambadores, contribui para a continuidade e o fortalecimento das tradições locais. Sendo assim, esses elementos permanecem vivos na memória coletiva, e a poética oral ribeirinha, aqui representada pelo samba de roda, emerge-se cada vez mais, desloca-se das margens do desmerecimento para navegar em busca de um centro – rio aberto, de infinitas possibilidades – que possa reconhecê-la, valorizá-la, torná-la cada vez mais abundante, rica e fértil.

Tornou-se possível também chegar à conclusão de que a poética oral do samba de roda é constituída de diversos componentes oriundos das várias matrizes formadoras da cultura nacional. Como ocorre com a história do surgimento e consolidação do samba de roda no âmbito nacional, o samba do grupo "É na pisada ê" traz, em sua poesia, muitas vezes sem muitas possibilidades de distinção, elementos, características e temas da cultura portuguesa, como também dos povos ameríndios e dos afrodescendentes.

Toda essa multiplicidade de aspectos característicos e temáticos aparecem nas composições poéticas e nas suas práticas representativas de modo tão entrelaçado que, mesmo se amparando em estudos teóricos e históricos, torna-se difícil discernir a qual matriz pertence uma ou outra marca, visto que, como se observa na maioria dos estudos sobre a cultura popular brasileira – neste caso específico, da poética do samba de roda –, há uma série de divergências entre estudiosos e suas correntes quando se trata de origem e características de determinados elementos das práticas culturais, mais ainda, no caso daquelas de modalidade oral.

Pode-se ainda arrematar que, em relação ao samba de roda, por exemplo, muitas vezes a mesma característica ou componente aparece trazido como de influência africana para certos estudiosos, sendo que, para outros, é considera-

do como de inspiração na cultura indígena ou mesmo do colonizador português. Na obra *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*, Siqueira (2012) apresenta versões diferentes para a origem do termo "samba" e da própria dança, em que alguns autores defendem a influência dos povos afrodescendentes e outros relacionam com os povos indígenas. Há situações contestatórias entre uma corrente e outra.

Por conseguinte, percebeu-se uma série de teorias e exemplos diversos a respeito do samba e seu surgimento, inclusive quando se tratava da relação com o vocábulo, com a música, o tema, a *performance* e demais características. Tal diversidade de posicionamentos históricos e teóricos, gerou, portanto, em certos momentos da escrita deste texto, uma escolha de ponto de vista, em que se buscou assumir posições que mais se aproximavam da história e dos elementos característicos desse grupo de samba de roda estudado.

Optou-se assim por trazer, neste estudo, o samba como oriundo de *semba* (umbigada), palavra de origem africana que representa dança de roda, pois a história do grupo direciona para a descendência da maioria de seus integrantes, de negros escravizados, muitas vezes, misturados ao índio e ao português e ainda pelo fato de se destacarem alguns elementos atribuídos à cultura negra, a exemplo do passo característico do samba denominado "miudinho", chamado pelo grupo de "pisadinha", e da umbigada, tão presente durante a roda de samba do grupo.

Diante de toda essa multiplicidade de influências que forma a poética oral das margens do Velho Chico, pode-se apontar também, nestas considerações provisórias, que o samba de roda, assim como outras expressões da cultura popular, passam a agir como instrumentos de fortalecimento de um povo que se utiliza de estratégias como essas práticas para que se mantenham fortes, fazendo sobreviver as suas tradições mesmo em ambientes adversos. Suas manifestações culturais são, pois, atos políticos, compostos de escolhas, intenções e posicionamentos ideológicos. Em suas cantigas nas rodas de samba, opiniões são formadas, a consciência e o conhecimento de si dentro de uma coletividade se fortalecem no grupo, podendo ecoar além das margens do desmerecimento.

Sendo assim, na poesia do samba de roda "É na pisada ê", há tudo aquilo que ainda se faz útil e necessário à sobrevivência do grupo e de suas tradições, embora, muitas vezes, alguns silenciamentos sejam utilizados como estratégias

para que se possa manter viva a chama da tradição popular, sem causar danos ou perdas às práticas de um povo.

A poética oral ribeirinha é, então, uma forma de resistir, de manter as tradições culturais, sendo que, muitas vezes, tem sofrido desmerecimento, sendo considerada como prática inferior e perseguida pelo etnocentrismo cristão do processo colonizatório. Mas a memória, nesse caso, manteve-se dentro do grupo social, e a comunidade poética tornou-se perene, fortalecendo-se cada vez mais, através das práticas frequentes.

Nos versos das cantigas, a tradição navega em águas que têm se tornado menos desfavoráveis, e o grupo vem, a cada dia, desenvolvendo um samba, cuja cadência consonante com sua história e memória tece identidades diversas e conscientes de sua força e papel dentro de seu meio. Tais identidades, muitas vezes, podem até ser negadas para emergir adiante, mais fortes em outros tempos e contextos.

Pode-se arrematar a ideia de que as práticas tradicionais oriundas da cultura portuguesa, representando a gama ideológica eurocêntrica, juntamente com as dos povos indígenas e afrodescendentes, vem dar voz e corpo ao samba do grupo, diversas vezes de modo tão arraigado, que dificulta discernir, em alguns momentos, de qual veia cultural é oriunda. Talvez isso ocorra pelo fato de essas contribuições culturais já não serem das etnias formadoras de nossa cultura, tão estremes dentro de suas histórias.

A presença de determinados elementos da cultura afrodescendente, no entanto, tem se destacado muitas vezes, como é o caso da pisadinha ou miudinho, da umbigada e outras marcas consideradas aqui como advindas desse fio cultural, demonstrando a resistência de uma cultura cujas forças de silenciamento e negação têm imperado por toda a sua história dentro da sociedade brasileira.

Por isso, é possível ainda concluir que, no processo de tecedura das identidades dos povos aqui estudados, o samba de roda e sua poesia, por meio de suas cantigas, ritmos e danças, têm um papel preponderante para o fortalecimento de práticas tradicionais fundamentais para a própria sobrevivência de uma comunidade que, por toda a sua história, vem utilizando-se de estratégias e reinvenções para manter acesa a chama de uma memória. Como se procurou demonstrar, pode-se delinear, como em pespontos, um retrato de uma cultura plural e diversificada que soube, de acordo com suas intenções e contextos, lidar com as adversidades, reinventar-se para existir cada vez mais fortes.

Vê-se, portanto, um povo forte, lutador, o qual não se deixa abater pelas intempéries do tempo e da história, que poetiza a sua própria dor e tristeza, transformando-as em versos, ritmos e danças. É uma poesia de comemorações, de narrativas cotidianas e de lamentos, mas, acima de tudo, de resistência, visto que, dentro desse universo poético, o negro e suas práticas se destacam como forma de luta e de aceitação na sociedade, muitas vezes, até por si próprio.

A poética oral do grupo "É na pisada ê" tem, em seu samba, uma maneira de se retratar para o mundo, o que vem proporcionando uma maior aceitação das identidades e práticas de sua comunidade poética, a qual traz, em sua formação, inclusive fenotípica, a marca da afrodescendência. O samba vem, assim, fortalecendo essas identidades, fazendo que, cada vez mais, essas sambadeiras e sambadores se assumam como negros e tenham orgulho de sua cultura e, em especial, de fazer parte desse grupo de samba de roda.

As composições poéticas do grupo apresentam características, elementos estruturais e temáticos semelhantes à poesia oral de até mesmo antes da Idade Média, e as mulheres, conforme se pode também consumar, exerceram – e ainda vêm exercendo, como no caso desse grupo – uma considerável influência na sua criação, divulgação e permanência até os dias de hoje, em gêneros como esse em foco.

Sendo assim, é chegada a hora de desembarcar, pelo menos provisoriamente, desta viagem pelas águas poéticas das margens do Velho Chico, na qual se procurou navegar rumo a um porto em que se possa afastar das margens da subalternidade, da discriminação, para se tornar uma poética oral reconhecida, cada vez mais integrada e respeitada – numa posição de centro, como num rio aberto, caudaloso, forte – frente ao quadro de manifestações da cultura popular brasileira. Isso porque existe uma rede cultural que se relaciona por uma boa parte do território brasileiro, transpondo as distâncias e até o tempo, fazendo que diversas características, temas e demais elementos dessa poética oral em estudo possam ser encontrados com muita semelhança em outros lugares do país, como é o caso da dança da piranha, a qual, além de encontrada na região de Xique-Xique, aparece, embora com variações, em todo o Brasil Central.

Dessa forma, navegar pelas águas da poética oral ribeirinha, aqui representada pelo samba de roda do grupo "É na pisada ê", possibilitou ao navegante adentrar no espaço de uma cultura forte e resistente, de uma comunidade poética composta de sambadeiras e sambadores que fazem das vozes de suas cantigas

e da força de suas "pisadinhas", instrumentos de orgulho e fortalecimento de suas tradições.

Após o desembarque dessa viagem, resta uma despedida breve, um aceno ao Velho Chico com suas águas embamburradas por uma pluralidade de tradições e de memórias que seguem, de modo perene, o seu curso, o seu destino rumo à continuidade e perpetuação. É uma despedida breve, porque quem o conhece não consegue afastar-se por muito tempo de suas histórias, sua poesia, seus cantos e encantos.

Neste provisório aportamento (ávido por novas viagens), vê-se que as identidades das sambadeiras e sambadores ribeirinhos passam a ser tecidas a partir de uma rede de interações estabelecidas entre os diversos fios de outras culturas, outros elementos que fazem parte da coletividade, cuja trama se corporifica de modo perene, através de uma memória que se consolida numa perspectiva de diversidades, movência e liquidez, estabelecendo, como versa Ricoeur (2007), uma união entre o passado, o presente e o futuro, ainda gerindo a própria passagem do tempo, como também o modo de se posicionar de um povo (neste caso, os ribeirinhos das margens do Velho Chico) em relação à sua cultura e às suas tradições.

Assim como as suas redes de pesca, as identidades desses povos – neste caso, representados por negros, sertanejos, ribeirinhos e mulheres em especial – são "linhavadas" no cotidiano, ponto a ponto, utilizando-se os fios de uma memória que navega pelas águas de uma tradição, a qual, muitas vezes, reinventa-se para servir ao seu povo, à sua gente, ao seu tempo. Tanto a expressão "linhavar", como aparece na cantiga, quanto "alinhavar", maneira que aparece escrita nos dicionários, têm o mesmo significado de ajustar ou coser provisoriamente, com pontos largos, assim como se faz, nas margens do Velho Chico, com as redes de pesca ao tecer a linha de uma forma específica.

Dessa maneira, conclui-se que as identidades ribeirinhas não podem ser tecidas definitivamente, mas "linhavadas" de modo temporário, pois tudo pode mudar e, a depender das circunstâncias e influências do meio sociocultural, o indivíduo ribeirinho pode desfazer o "alinhavo" de antes e assumir uma outra identidade. Essa expressão (linhavar/linhava) acabou adequando-se tão bem a estas conclusões sobre a tecedura identitária dos povos das margens do Velho Chico, cujas identidades encontram-se em estado de alinhavo. Dessa forma, po-

de-se justificar a presença da expressão "linhavando identidades ribeirinhas" no título deste capítulo final.

E assim, cantando e tecendo tão sabiamente as suas redes de pesca nas margens do rio, as sambadeiras e sambadores também seguem cantando e "linhavando" as suas identidades, através da poesia de seu samba, numa espécie de roda sem fim, cuja linha da tradição é "linhavada" a todo o tempo, para que as memórias não se percam:

Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

Ô linha, linhava ô...

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Tradução Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de estado*. Tradução J. J. Ramos. Lisboa: Presença: Martins Fontes, 1974 [1970].

ALVES, Ívia. Imagens e representações da mulher na literatura. In: ALVES, Ívia (Org.). *Interface*: ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus: Editus, 2005.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Corpos negros em zonas de contato interculturais. In: VELOSO, Monica Pimenta; ROUCHOU, Jöelle e OLIVEIRA, Cláudia de (Org.). *Corpo*: identidades, memórias e subjetividades. Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2009.

ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*. 2. ed. aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003 [1992].

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade***:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BARZANO, Marco A. L. *Griôs*: dobras e avessos de uma ONG, Pedagogia, Ponto de Cultura. Feira de Santana: UEFS Ed. 2013.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular no Nordeste***.** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória***:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Loureiro de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do Nordeste*. Tradução Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2006.

CAMPOS, Cristina. *Pantanal mato-grossense*: o semantismo das águas profundas. Cuiabá: Entrelinhas, 2004.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Lúcia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARNEIRO, Édison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: MEC: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1961.

CASCUDO, Luiz Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro***.** Edição revista, atualizada e ilustrada. 2. reimp. São Paulo: Global Ed., 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva et al. 23. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2009.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil,1974. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34545/37283>. Acesso em: 08 abr. 2014.

DO BRASIL, Antônio Americano. *Cancioneiro de trovas do Brasil central*. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1973.

EVARISTO, Conceição. *Conceição Evaristo por Conceição Evaristo*. 2009. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/conceicaoevaristo/ dados.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2014.

FALEIROS, Álvaro Silveira. A rima nos cantos populares: contribuições para o rimário brasileiro. *Revista do IEB*, n. 43, set. 2006.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel***:** o passo das águas mortas. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cultura das bordas*: edição, comunicação, leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA, Ricardo Franklin. *Afro-descendente*: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>. Acesso em: 09 out. 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra, literatura afro-brasileira: como responder à polêmica. In: SOUZA, Florentina; LIMA, Maria Nazaré (Org.). *Literatura afro-brasileira*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2003.

FREIXEDO, Xosé Bieito Arias. Elos dunha longa cadea. Pervivência e variacións dalgúns motivos eróticos medievais na poesia galega de tradición oral. In: FREIXEDO, Xosé Bieito Arias; CLEMENTE, Xosé Maria Gómez; DURÁN, Gabriel Pérez (Ed.). *Sementar para os que veñan*: homenaxe a Camiño Noia. Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2012.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Tradução da Introdução Gênese Andrade. 4. ed. 1. reimp. São Paulo: EdUSP, 2006.

GÓIS, Aurino José. O diálogo inter-religioso entre o cristianismo e as tradições afro-brasileiras. In: AMÂNCIO, Maria da Costa (Org.). África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas: Nandyala, 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. *Da Diáspora***:** identidades e mediações culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições***.** Tradução Celina Cardim Cavalcante. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

IBGE (2013). Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1> Acesso em: 09 set. 2013.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. Introdução. In: DUBY, George; PERROT, Michelle. (Dir.). *História das mulheres no ocidente*: a Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2003.

LEMAIRE, Ria. Expressões femininas na literatura oral. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Org.). *Fronteiras do literário*: literatura oral e popular Brasil/França. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1995.

LEMAIRE, Ria. Passado-Presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. *Letterature d'América*, São Paulo, anno XXII, n. 92, p. 83-121, 2002.

LEMAIRE, Ria. *PASSIONS ET POSITIONS*: Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes. Amsterdã: Rodopi, 1987.

LIMA, Francisco Assis de S. *Conto Popular e comunidade narrativa*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1985.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil*: a poética e a política do corpo. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas pelo Dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed.,1977. v. 1-2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico* (hispano-português, americano y sefardy), Madrid: Espasa-Calpe, 1953. 2 v.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOREIRA, Thiers Martins. *Poesia popular*: aulas radiofônicas: 1963-1964. Organização Inês Cardoso Martins Moreira. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

MUNANGA, Kabengele. Construção da identidade negra no contexto da globalização. In: DELGADO, Ignácio et al. (Org.). *Vozes (além) da África*. Juiz de Fora, MG: Ed. da UFJF, 2006.

MUNANGA, Kabengele. Origem e histórico do quilombo na África. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 56-63, 1996.

MUNIZ JÚNIOR, José. *Do batuque a escola de samba*: subsídios para a história do samba. São Paulo: Símbolo, 1976

NEVES, Zanoni. *Rio São Francisco*: história, navegação e cultura. Juiz de Fora, MG: Ed. UFJF, 2009.

NOGUEIRA, Carlos. *A poesia oral em baião*. Braga: Edições Vercial, 2012.

NOGUEIRA, Carlos. Funções da poesia oral. *Brigantia***,** Bragança, Portugal, v. XIX, n. 3-4, p. 67-78, 1999.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Projeto História*. Revista de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, 1981.

NUNES, Maria Arminda Zaluar. *O cancioneiro popular em Portugal*. Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura, Ministério da Educação e Cultura, Portugal: Oficinas gráficas da Livraria Bertrand, 1978. (Biblioteca Breve, v. 23)

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil***:** elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba: Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo. *Filosofia da ancestralidade*: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4. reimp. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PAIXÃO. Sylvia. *A fala a menos*: a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numen Ed., 1991.

PALMEIRA, Francineide Santos; SOUZA, Florentina da Silva. Representações de gênero e afrodescendência na obra de Conceição

Evaristo. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. *Anais eletrônicos...* Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2008. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14440.pdf> Acesso em: 27 jan. 2012.

PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O mundo negro*: hermenêutica crítica da reafricanização em Salvador. Curitiba: Progressiva, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Igualdade e especificidade. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *História da cidadania*. São Paulo: Contexto, 2003.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, samba, candomblé*. Berlim: Staatliche Museum, 1990.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil*. Tradução Milton Amado e Eugênio Amado. São Paulo: EDUSP, 1976.

PORTER, Roy. História do corpo. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

QUEIROZ, Amarino de oliveira. *As inscrituras do verbo*: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. 2007. 310 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil*: demopsicologia e psicanálise. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. (Raízes).

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e representações culturais. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). *África-Brasil-África*: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas: Nandyala, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François et al. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2007.

ROMÉRO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil*. 2. ed. melhorada. Rio de Janeiro: São Paulo: Livraria Classica de Alves & Comp, 1897.

ROMÉRO, Sylvio. *Estudos sobre poesia popular do Brazil (1879–1880)*. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

SAID, Edward W. *Orientalismo***:** o oriente como invenção do ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMBA de Roda do Recôncavo Baiano. Brasília: IPHAN, 2006. (Dossiê IPHAN, 4).

SANTOS, Alvanita Almeida. *O canto das mulheres*: entre bailar e trabalhar: relações de gênero em narrativas orais, 2005. 212 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SANTOS, Alvanita Almeida. Texto oral, memória e reconhecimento. In: TELLES, Célia; SANTOS, Rosa Borges dos (Org.). *Filologia, críticas e processos de criação*. Curitiba: Appris, 2012. p. 265-273.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular*. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2. ed. rev. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2009.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. *Memória das vozes***:** cantoria, romanceiro & cordel. Prefácio Armindo Bião. Tradução Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 2001.

SERRANO, Carlos; WALDMAN, Maurício. *Memória D'África*: a temática africana em sala de aula. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SIQUEIRA, Magno Bissoli, *Samba e identidade nacional*: das origens à Era Vargas. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

TRAPERO, Maximiano. *Religiosidad popular en verso*: últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica. A.C. México: Frente de Afirmación Hispanista, , 2011.

VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da ajuda*. Edição crítica e comentada. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa de Moeda, 1990. v. 2. Halle a.S., Max Niemeyer, 1904. (rpt com "Glossário" [=Michaëlis 1920],

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 2009. (Coleção L&PM Pocket)

WEISZFLOG, Walter. (Ed.). *Michaelis Moderno Dicionário Da Língua Portuguesa***.** Coordenador Rosana Trevisan 1998-2009. [São Paulo]: Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues>

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz***:** a "Literatura" Medieval. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo***:** entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Tradição e esquecimento*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO A – CANTIGAS

1
No Rio São Francisco
Tem duas coisinhas belas
Cabeça de curimatá
Beijinho de moça donzela

2
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava
Ô linha, linhava ô
Eu também sei linhar, ô linhava

3
Dançou, dançou, piranha
Tornou dançar, piranha
Com a mão na cabeça, piranha
Com a mão na cintura, piranha
Dá um jeitinho no corpo, piranha
E uma umbigada na outra, piranha

4
Chora, viola, chora
Chora, viola da mina
Vai dizer àquele ingrato
Que eu ainda estou na mesma sina

Se eu soubesse quem tu era
Ou quem tu haverá de ser
Não dava o meu coração
Para hoje eu padecer
Chora, viola, chora,
Chora, viola da mina

5
Dançadeira que quer
Dançar tão miudinho
Se não dança ao meu gosto
Dance mais um bocadinho

6
A laranja madura caiu
Caiu na água e foi ao fundo
Triste da moça donzela
Que caiu na boca do mundo

7
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá
A mulher lava a roupa, doida
A mulher pega a água, doida
A mulher pega a lenha, doida
A mulher lava os trem, doida
A mulher varre a casa, doida...
Essa mulher tá doida, tá doida tá
Essa mulher tá doida, tá doida tá

8
Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Quando for para outro ano
Eu venho, senhor São João

Ontem eu disse
Hoje torno a dizer
Quem tiver suas promessas
Cuide logo em fazer

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Meu senhor São João foi embora
De muda pela glória
De muda pela glória
Quem me dera ir com ele
Quem me dera ir com ele
Dentro do seu oratório

Adeus, meu senhor São João
Até para o ano que vem
Se vós me emprestar a vida
Se vós me emprestar a vida
Viva, meu senhor São João

9
Despedida, despedida
Como deu a saracura
Bateu asa e foi embora
Coisa boa não atura.

10
Menina tu é bonita
Mais bonito é seu cabelo
Amanhã eu vou embora
E tiro o retrato dele

11
É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
E danada pra ver, ai ai

É machado no pau
É cavaco voando
Ai, menina, me chama
Eu não tou esperando
Uma ferida magoada, ai ai
Doi, dói, ó malvada, ai, ai

12
Essa noite choveu ouro
Prata fina alumiou
Quero que você me diga
Onde meu sentido andou
Onde meu sentido andou pra vadiar

13
Quem anda na maldade à noite
É melhor do que o dia
Meu boi, Maria, é quem
Tem amor tem alegria

14
Tava dormindo
Acordei foi sonhando
Tinha uma novilha
Na roça roubando

Peguei meu cavalo
Saí na carreira
No fim da ladeira
Saí derrubando

15
Eu não sou arara do rio
Eu não sou arara do ar
Arara porque não deu
Arara porque não dá

16
Que é que tu tem, meu louro
Que não quer falar
Ou eu vou pra Bahia
Ou eu torno a voltar

Meu louro foi quem disse
Quem namora quer casar
Lá em casa, tem um papagaio
Que é danado pra conversar

17
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá
Lê lê juazeiro
Pra que tu bota juá
Pra cair na minha cabeça
Pra acabar de me matar
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

18
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá
Canarinho que tá cantando
No olho da canafista
Cala boca meu canário
Quem se mata, morto fica
Lê lê, juazeiro, oiá, oiá

19
Ô pega a cadeira
E assenta mulher
A mulher que não assenta
Que diabo quer em pé?

20
Ô barre a casa, mulher
Eu mandei
Ô barre a casa, mulher
Eu não sei não

21
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro
O guaxinim quando briga é assim
Cai para um canto, cai para o outro

22
Ô piaba ê, piaba ê
Valei-me Nossa senhora
Ô Piaba ê, piaba ê
Santana do Miradouro
Ô Piaba ê, piaba ê
Me bote daquele lado,
Ô Piaba ê, piaba ê
Nos braços do meu amor
Ô Piaba ê, piaba ê

23
Tem duas rosas brilhantes
Brilhantes são elas todas
E a senhora mais galã
Enverdece e bota flor
Onde os passarinhos cantam
Na aleluia do Senhor

24
Deus vos salve, casa santa
Onde Deus fez a morada,
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

25
É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga
É por cima ou por baixo, Sinhá Furrudunga

26
Menina, você quer, eu quero
Não se ponha a imaginar
Quem imagina, toma medo
Quem tem medo, não vai lá

27
Não fui eu, não fui eu
Que comi sua melancia
Nesta noite deve ter
Festa e muita alegria.

28
Pinica pau, que pinica no pau
Que do pau fez um tambor
Onde canta a alvorada
Na casa do imperador

29
Oh Santo Mariano
Me dê outro marido
O marido que vós me deu
Não quer falar comigo

30
Moça, me chama
Na janela do sobrado
Mande seu cartão de ouro
Que o ladrão tinha roubado

Não Chore, moça
Que o ladrão vai amarrado
Quem pegar esse ladrão
Tem uma fazenda de gado
Tem um aperto de mão
E um carinho bem carinhado

31
Curimatá tá lavando
Lá na beira do rio.
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado.

Ela lava de um lado
Ele lava do outro
Ô que peixe danado
Curimatá, é dourado

32
Vamos tirar marimba, meu bem
Na beira da lagoa
De dia não tenho tempo, meu bem
De noite não tem canoa

33
Menina, me dê uma lima
Da limeira do seu pai
Eu não tenho a lima não
Mas porém a lima vai

34
A caiana tá no ponto
De acolher para fazer
Cachaça pra esse povo beber
Oiê caiana, Oiê caiana
Que eu não posso te valer, aiá

35
Candeeiro de dois bicos
Que alumia dois salões
Que firmeza pode ter
Quem ama dois corações

36
Ô de casa ô de fora
Porta aberta vou entrando
Luz acesa clareando
Menina tu é na mesa vou tomando
O que faz, Dona da casa
Que está me reparando
No salão de eu vadiar

37
Madalena, não se lembra
Madalena
Daquela vez do Santo Inácio
Ô Madá
Eu deitado em seus braços
Madalena
Quero ver nosso embaraço
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

Subi no pau mais alto
Madalena
Para ver se eu te alcançava
Ô Madá
Cada folha que caía
Madalena
Era um suspiro que eu dava
Ô Madá dioê, dioá
Ô Madá dioê, dioá

38
Menina, vamos jogar
O jogo da laranjinha
Se eu perder, você me ganha
Se eu ganhar, você é minha

39
Vou-me embora mais o vento,
Miquilina oiê
Vou fazer casa no ar
Miquilina oiê, Miquilina oiá
Vou fazer porta de vidro
Miquilina oiê
Janela pra namorar
Miquilina oiê, Miquilina oiá

40
Eu sou negociante
Vendo ouro e diamante
Eu não lhe dou dinheiro
Porque não tenho trocado
Só lhe dou vinte mil réis
Miquilina oiê
Na despesa do sobrado
Miquilina oiê, Miquilina oiá

41
Oiê meu Violeiro
Toma conta da viola
Toma conta dessa moça
O besouro vai embora
Oiê, o besouro vai embora

42
No caminha da lapa
Tem uma pedra mal lavada
Quando eu passo tá enxuta
Quando eu volto tá molhada
Eu vou vadiar na lapa
Eu vou vadiar na lapa